DAS KUNSTWERK

IV. JAHR 1950 HEFT 1

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK

SCHRIFTLEITUNG: LEOPOLD ZAHN

HEFT 1

1950

INHALT

Friedrich Bischoff: Der Jahreslauf, mit acht Zeichnungen von V. Jonynas 4
Das Romerlebnis von Winckelmann bis Rilke, mit einer Zeichnung von Lorrain und vier Fotos von Peiffer Watenphul 10
Leopold Zahn: Das Ballsouper, mit einer Farbtafel Adolf Menzels und einer Abbildung Manet, Folies Bergères 19
S. Freiberg: Der Schustermaler M. Neder (mit fünf Abbildungen) 22
R. Helm: Georg Sömmer (mit drei Abbildungen) 28
Joe Lederer: Die Bildhauerin Anna Mahler (mit zwei Abbildungen) 32
A. Alexandre: Der Einsiedler von Le Vesinet (mit zwei Abbildungen) 35
I. O. Zauner: Das Kind als Künstler (mit zwei Abbildungen) 39
H. Kinkel: Zweite deutsche Kunstausstellung Dresden 1949 44
Leopold Zahn: Die moderne Kunst und ihre jüngsten Gegner 47
F. M. Huebner, Lebensspuren des Hieronymus Bosch (mit einer Zeichnung) 48
Aus dem Notizbuch der Redaktion 50

Umschlagzeichnungen von V. K. Jonynas

Diesem Heft liegt ein Inhaltsverzeichnis für den III. Jahrgang (1949) bei

---

Das Thema des nächsten Heftes ist:

DIE MODERNE DEUTSCHE GRAPHIK

Dieses Heft bildet das Gegenstück zu dem Sonderheft „Französische Graphik der Gegenwart" (3. Heft, III. Jahrgang). Es soll eine Vorstellung geben von dem Reichtum der deutschen Kunst auf graphischem Gebiet. Leopold Zahn leitet das Heft ein mit einem Beitrag: Zur modernen deutschen Graphik. Es folgen ein Aufsatz von Rudolf Schröder über den modernen Holzschnitt, ein Artikel von Schulze-Vellinghausen über E. Mataré, Erinnerungen an Rudolf Großmann von Hedwig Rohde und eine Betrachtung über ein Blatt von Kokoschka von H. Maria Wingler. Die Zahl der Abbildungen nach graphischen Blättern beträgt 70. Im zweiten Teil veröffentlichen wir einen reichbebilderten Bericht über die Münchner Ausstellung „Der blaue Reiter" von J. Eichner, sowie eine Auseinandersetzung von Leopold Zahn mit Sedlmeyrs vieldiskutiertem Buch „Verlust der Mitte"

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK

EINE MONATSSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE
DER BILDENDEN KUNST · VIERTES JAHR
HEFT 1 1950

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

DER JAHRESLAUF

GEDICHTE VON FRIEDRICH BISCHOFF · ZEICHNUNGEN V. JONYNAS

JANUAR · FEBRUAR

In der Fastnacht, ja, so war's, ihr Leute,
Eisgang donnerte im Fluß,
Klang wie geisterndes Geläute,
Zwischen Scherz und Kuß.

Pauke, Waldhorn, Klarinette,
Lustig ging's im Wirtshaus zu,
Bis der Strom aus seinem Bette
Aufstand ohne Ruh.

Schneevermummt, mit grünem Zapfenzahne,
Aus des Wassermannes Reich,
Stieg dann einer aus dem Kahne,
Alle schauten bleich.

Wen er sich zum Tanz genommen,
Keiner weiß es heute mehr:
Eine Larve ist hinabgeschwommen,
Rauhreif hinterher.

MÄRZ · APRIL

Ein Pfühl von Goldranunkeln blüht im Moose
Und zart aus Wasserfäden windgespannt,
Harft tief im Quellental die namenlose,
Die Frühlingsweltmusik ins Land.

Sie spielt der Gräser seliges Erschauern,
Den Sonnenstrahl, der aus den Wolken springt,
Den schweren Pflügerschritt des Bauern,
Den Amselruf, die Knospe, die erblinkt.

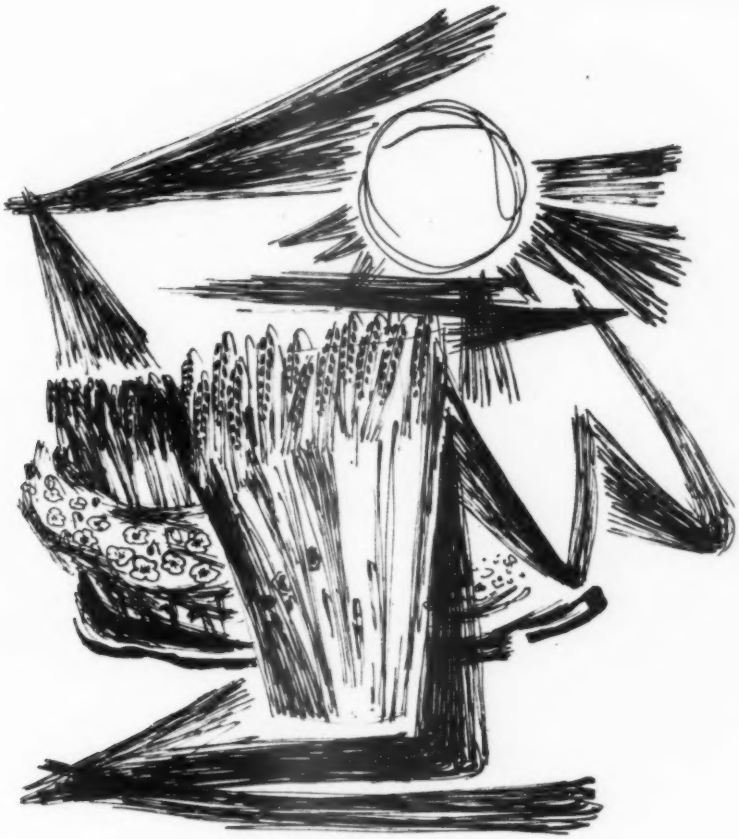
Es ist, als ob die grünbekränzte Erde
Mit tausend Lippen, Mund an Mund,
Zur Tänzerin der ewigen Sehnsucht werde,
Lust, nichts als Lust zu fühlen bis zum Grund.

Ein Regenhauch, wie Liebestränen funkeln,
Quillt von der Wimper lichtenttaucht
Und nieder in den Kelch der Goldranunkeln,
Um die des Abends Opferfeuer raucht.

MAI · JUNI

Tropfenflirrer Ruderschlag —
Und dann rauscht der Schilfwald leise,
Eine grüne Wasserschneise
Öffnet sich dem Junitag
Und wir treiben schon hinein,
Goldne Wasserblasen steigen
Und sie spiegeln und sie zeigen
Mir dein Antlitz winzig klein.
Näher noch und aus dem Dunkel,
Zaubrisch auf den Kopf gestellt,
Schwankt der Kahn im Lichtgefunkel
Einer fremden Spiegelwelt.

Lockend sinkt dein Mund zum Grunde
Und ich schau' ihm lächelnd nach,
Wie er sich dann meinem Munde
Bebend anschmiegt, weich und wach.
Wo die goldnen Wirbel steigen
Glänzt mein Auge in dein Bild
Und dein Blick wird sanft und mild,
Hingelöst ins tiefe Schweigen.
Kuckuck ruft, was niemand weiß,
Daß wir tief in uns vergehen,
Nur ein Fisch springt, um zu sehen,
Spiegelnd durch den Zauberkreis.



JULI · AUGUST

Wenn im Feld dem roten Mohne
Schwarz erglomm die Samenkrone
Und die Blüte wie in Flammen
In den Ähren sank zusammen:

Hier ein Blatt und da ein Blatt,
Lodernd und doch sommermatt,
War es, als ob Feuerzungen
Sich von Halm zu Halm geschlungen

Was da purpurzüngelnd sprühte,
Sonnenhaft wie Sonne glühte:
Welkendrote Blumenflocken
Hitzten noch den goldnen Roggen,

Daß er bräune in die Bläue,
Körner auf die Tenne streue —
Tagelang, von Licht umloht,
Hing im Feld ein Duft von Brot!

SEPTEMBER · OKTOBER

Am Kompost unter gelber Weste
Bläht sich des Kürbis feister Wanst
Und vor ihm zankt um Walnußreste
Ein Spatzenschwarm und lärmt und tanzt.

Der Grünkohl lüpft die Blätterkrause
Wie eine Alte, die sich ziert,
Und drüben glüht am Wingerthause
Des Weinlaubs Flamme ums Geviert.

Der Himmel seidig ausgeschlagen
Wölbt seine Bläue weit ins Land,
Von kleinen Hügeln fromm getragen
Und wie ein Baldachin gespannt.

Es riecht nach Erde, gärendem Oktober,
Nach Obst und Maische golderblinkt,
Vor deren Duft in einen Weizenschober
Der Vollmond trunken niedersinkt.

NOVEMBER · DEZEMBER

Die Eichelbecher, denkt daran,
Ein Spieler nahm sich ihrer an:

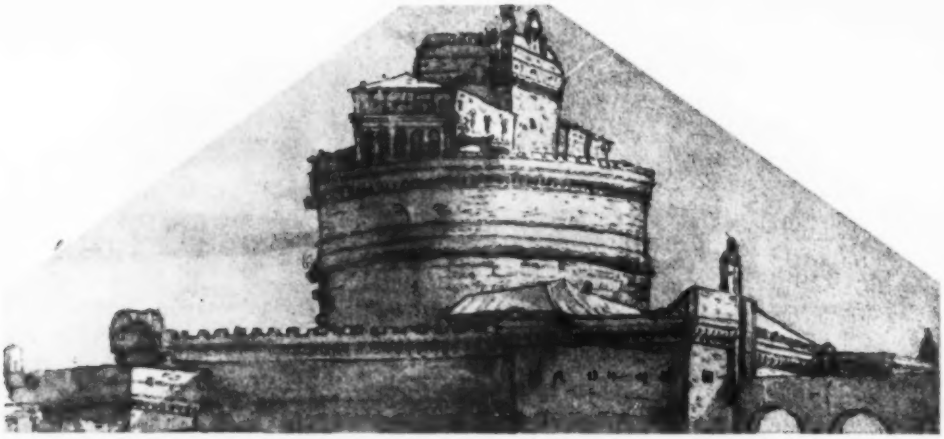
Zum Würfeln gut griff sie der Sturm,
Als er zur Nacht den Eichbaum fand

Und wüst sein Spiel begann.
Er schüttelte, die Eichel fiel.
Nicht Gut und Geld, das war sein Ziel.

Er würfelte um jedes Blatt,
Bis ihm der Wald verfiel.

Da trumpfte er zum letztenmal
Und warf die hundertfache Zahl.

Die Würfelsaat liegt noch im Gras,
Der Sturm stob fort im Morgengraun.
Der Wald ist kahl.



Claude Lorrain — *Die Engelsburg*

DAS ROMERLEBNIS VON WINCKELMANN BIS RILKE

JOHANN JOACHIM WINCKELMANN

„Außer Rom ist fast nichts Schönes in der Welt." Juni 1756

„Rom ist mir bei meiner Genügsamkeit ein Paradies, und ich würd' es mit Tränen in den Augen verlassen." März 1757

„Man kennt hier mehr als bei uns, worin der Wert des Lebens bestehet und suchet es zu genießen und andere genießen zu lassen." September 1761

WILHELM HEINSE

„Rom liegt still da, wie ein friedlich Überbleibsel von der Herrschaft der Welt; wie ein junger Sproß steigt es hervor aus dem uralten hohlen Stamm der ehemals erhabenen uralten Eiche." Ardinghello, 1787

WILHELM TISCHBEIN

„Rom ist der rechte Ort der Kunst und kann die Schule der Künstler genannt werden. Hier kamen sie alle zusammen und fanden die alten griechischen Meisterwerke, durch welche sie sich begeistert fühlten, so daß einer den andern durch Arbeiten belehrte."

Rom, Auf dem Kapitol
(Photo Peiffer Watenphul)

SPQR

WOLFGANG VON GOETHE

„Ich zähle einen zweiten Geburtstag, eine wahre Wiedergeburt, von dem Tag, da ich Rom betrat." 3. Dez. 1786

„In Rom habe ich mich selbst zuerst gefunden, ich bin zuerst übereinstimmend mit mir selbst glücklich und vernünftig geworden." 14. März 1788

„Ja ich kann sagen, daß ich nur in Rom empfunden habe, was eigentlich ein Mensch sei. — Zu dieser Höhe, zu diesem Glück der Empfindung bin ich später nie wieder gekommen; ich bin, mit meinem Zustande in Rom verglichen, eigentlich nie wieder froh geworden." Zu Eckermann

„Hohe Sonne, du weilst und beschauest Dein Rom!
Größeres sahest Du nichts und wirst nichts Größeres sehen,
Wie es Dein Priester Horaz in der Entzückung versprach.
Aber heute verweile mir nicht und wende die Blicke
Von dem Siebengebirg' früher und williger ab!
Einem Dichter zuliebe verkürze die herrlichen Stunden,
Die mit begierigem Blick selig der Maler genießt;
Glühend blicke noch schnell zu diesen hohen Fassaden,
Kuppeln und Säulen zuletzt und Obelisken herauf;
Stürze dich eilig ins Meer, um morgen früher zu sehen,
Was Jahrhunderte schon göttliche Lust Dir gewährt:
Diese feuchten, mit Rohr so lange bewachs'nen Gestade,
Diese mit Bäumen und Busch düster beschatteten Höhn.
Wenig Hütten zeigten sie erst; dann sahst du auf einmal
Sie vom wimmelnden Volk glücklicher Räuber belebt.
Alles schleppten sie drauf an diese Stätte zusammen;
Kaum war das übrige Rund deiner Betrachtung noch wert.
Sahst eine Welt hier entstehn, sahst dann eine Welt hier in Trümmern,
Aus den Trümmern aufs neu' fast eine größere Welt!
Daß ich diese noch lange von dir beleuchtet erblicke,
Spinne die Parze mir klug langsam den Faden herab.

Römische Elegien

WILHELM VON HUMBOLDT

„Rom ist der Ort, in dem sich für unsere Ansicht das ganze Altertum in eins zusammenzieht, und was wir also bei den alten Dichtern, bei den alten Staatsverfassungen empfinden, glauben wir in Rom mehr noch als zu empfinden, selbst anzuschauen. Wie Homer sich nicht mit andern Dichtern, so läßt sich Rom mit keiner andern Stadt, römische Gegend mit keiner andern vergleichen. Es gehört allerdings das meiste von diesem Eindruck uns und nicht dem Gegenstande; aber es ist nicht bloß der empfindende Gedanke, zu stehen, wo dieser oder jener große Mann stand, es ist ein gewaltsames Hinreißen in eine von uns nun einmal, sei es auch durch eine notwendige Täuschung als edler und erhabener angesehene Vergangenheit; eine Gewalt, der selbst, wer wollte, nicht widerstehen kann, weil die Öde, in der die jetzigen Bewohner das Land lassen, und die unglaubliche Masse von Trümmern selbst das Auge dahin führen. Und da nun diese Vergangenheit dem inneren Sinne in einer Größe erscheint, die allen Neid ausschließt, an der man sich überglücklich fühlt, nur mit der Phantasie teilzunehmen, ja, an der keine andere Teilnahme nur denkbar ist, und dann den äußeren Sinn zugleich die Lieblichkeit der Formen, die Größe und Einfachheit der Gestalten, den Reichtum der Vegetation, die doch wieder nicht üppig ist wie in noch südlicheren Gegenden, die Bestimmheit der Umrisse in dem

klaren Medium und die Schönheit der Farben in durchgängige Klarheit versetzt; so ist hier der Naturgenuß reiner, von aller Bedürftigkeit entfernter Kunstgenuß. Überall sonst reihen sich Ideen des Kontrastes daran, und er wird elegisch oder satyrisch. Freilich indes ist es nur für uns so. Horaz empfand Tibur moderner als wir Tivoli. Das beweist sein: Beatus ille qui procul negotiis. Aber es ist auch nur eine Täuschung, wenn wir selbst Bewohner Athens oder Roms zu sein wünschten. Nur aus der Ferne, nur von allem Gemeinen getrennt, nur als vergangen muß das Altertum uns erscheinen. Es geht damit wie wenigstens mir und einem Freunde mit den Ruinen: wir haben immer einen Ärger, wenn man eine halbversunkene ausgräbt; es kann höchstens ein Gewinn für die Gelehrsamkeit auf Kosten der Phantasie sein. Ich kenne für mich nur noch zwei gleich schreckliche Dinge: wenn man die Campagna di Roma anbauen und Rom zu einer polizierten Stadt machen wollte, in der kein Mensch mehr Messer trüge. Kommt je so ein ordentlicher Papst, was denn die zweiundsiebzig Kardinäle verhüten mögen, so ziehe ich aus. Nur wenn in Rom eine so göttliche Anarchie und um Rom eine so himmlische Wüstenei ist, bleibt für die Schatten Platz, deren einer mehr wert ist als dies ganze Geschlecht."

An Goethe, 1804

JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD

„Rom ist schön und wundervoll, teuerster Freund. Das wissen Sie freilich schon längst, ich sage es aber auch nur darum, damit Sie wissen, daß ich es auch weiß. Italien ist gewiß das Land, wo die Natur sich noch am unverdorbensten und noch am meisten in ihrer ursprünglichen Schönheit erhalten hat. Das Tun und Treiben der Italiener hat noch einen viel natürlicheren und gesünderen Schnitt, als ich bei den Bewohnern anderer Länder, die ich gesehen, gefunden habe, wenn er auch in der Kultur zurück und innerlich fast ganz heruntergekommen ist. So brauch' ich also Sie wohl nicht erst zu versichern, daß ich mein Schicksal preise, das mich hieher geführt; und nun vollends Rom! Wenn mich das nicht erfüllte mit seinen zahllosen Wundern, so müßte ich doch ganz erschrecklich verholzt sein. Fast alle Deutschen, die nur einige Zeit sich hier aufhalten, schließen einen zärtlichen Bund mit Rom, und gewiß selten verläßt es einer ohne Schmerzen, um so mehr, als man hier eigentlich erst recht in das deutsche Wesen hineinkommt, geschweige denn heraus (wenn man anders nicht will.) Denn wo findet man wohl so viel treffliche Deutsche versammelt als gerade hier? Und wo fühlt man sich mehr zu seinem Landsmann hingezogen als in dem fremden Lande? Wenn man den innerlichen Zusammenhang der Dinge betrachtet, meine ich fast, man müsse Rom zu Deutschland rechnen; sind wir auch nur hundert, und jene Hunderttausende, das eigentliche wahre Rom gehört doch uns."

1818

FRANZ GRILLPARZER

„Es ist ein Zeitpunkt, wo Rom dem Fremden, besonders demjenigen, der sich nur kurze Zeit dort aufhalten kann, unerträglich wird, nämlich in den ersten acht Tagen nach der Ankunft. Man langt an, von der Reise ermattet und körperlich herabgestimmt. Die ersten Eindrücke, welche man von der Stadt selbst und ihren Umgebungen erhält, sind nichts weniger als erfreulich, und demungeachtet quält man sich selbst, aus alle dem etwas Bedeutendes herauszubringen, da man sich beinahe schämt, in dem hochgepriesenen Rom nur einen Augenblick kalt gewesen zu sein. In dieser unbehaglichen, mit Unzufriedenheit mit sich selbst verbundenen Stimmung fängt man nun die Jagd nach Sehenswürdigkeiten an. Aber die Fülle der Gegenstände erdrückt. Dabei ist noch das Traurige, daß alles Einzelne beinahe durchaus u n t e r der Idee bleibt, die eine dichterische, durch Hyperbeln der Reisebeschreiber gespannte Phantasie sich gebildet hatte und erst wieder eine Bedeutendheit erhält, oder vielmehr, um es recht eigentlich auszudrücken: Was man sieht, läßt beim ersten Anblick unbefriedigt, weil es die ungeheuern Bilder, die sich die Phantasie davon gemacht hat, nicht erreichen kann; in der Folge aber, wenn einmal der Verdruß über diese getäuschte Erwartung vorüber ist, und man sich einmal gewöhnt hat, die Sache aus dem neuen gemäßigten Gesichtspunkt zu betrachten, fängt erst der Gegenstand wieder zu interessieren an, besonders, da doch die Umrisse, was sie an Größe verlieren, an Deutlichkeit gewinnen, wozu noch der unendliche Reiz kommt, der in jeder Berichtigung unserer Erkenntnis liegt."

1819

ROM, PIAZZA DEL POPOLO
(*Photo Peiffer Watenphul*)

ROM, AUS DER VILLA BORGHESE

(Photo Peiffer Watenphuhl)

JOH. JOH. BACHOFEN

„Ja, es hängt an den Mauern Roms etwas, das das tiefste im Menschen aufregt. Wenn man eine Metallscheibe schlägt, so tönt das Erz fort, bis die Auflegung des Fingers den Schwingungen ein Ende macht. So berührt auch Rom den mit dem Altertum verkehrenden Geist. Ja, ein Schlag folgt dem andern, bis alle Seiten des Menschen sich rühren und regen und er zuletzt inne wird, was alles bisher in ihm schlief. Ich habe aus jenem Aufenthalt in Rom einen größeren Reichtum des Geistes, für mein folgendes Leben einen tieferen Ernst der Seele, für meine Studien einen lebendigeren, positiveren Hintergrund mit nach Hause gebracht. Das Rad des Lebens hat sich dort ein tieferes Geleise gehöhlt." 1854

ANSELM FEUERBACH

„Rom, dieser gottbegnadeten Insel des stillen Denkens und Schaffens, habe ich soviel zu danken. Es ist mir in Wahrheit eine zweite Heimat geworden; und immer, wenn mein künstlerisches Denkvermögen in Deutschland brachgelegt wurde, durfte ich nur die italienische Grenze überschreiten, und eine Welt von Bildern stieg in mir auf!

Es ist eine alte Erfahrung, daß der Deutsche in Rom sich aller Romantik entkleiden muß. Rom weist einem jeden diejenige Stelle an, für die er berufen ist. Eine heiße und klare Sonne beleuchtet diese Trümmer im schärfsten Detail, so daß unser so leicht phantastisch erregtes Gemüt oft sehr derb an die Wahrheit anrennt und sich nicht selten daran stößt, wie sie denn überhaupt fast immer eine bittere Arznei ist.

Das, was wir Poesie nennen, können wir nicht brauchen, es kommen Zeiten der Ratlosigkeit und Niedergeschlagenheit; doch nach und nach wachsen die empfangenen Eindrücke der Seele und füllen sie aus; dieselbe Sonne beginnt unser Inneres zu beleuchten und zu erwärmen. Ich habe dies an mir selbst erlebt. Mit unverdorbenem Herzen, unklar aber bildungsfähig, war ich nach Rom gekommen. Raffaels und der Antike Schönheit, auf deutschen Kathedern vorgetragen, in deutschen Kunstgeschichten niedergeschrieben, war auf mich nicht angewendet. Vielleicht gerade deshalb, weil meine Natur wahrhaftig war, mußte mir das verschlossen bleiben, wofür man jetzt schon in den Kinderschuhen schwärmt.

Um so heftiger und unwiderstehlicher war das Erwachen des neuen Geistes in mir. Schon in Venedig verkündigte sich das Tagesgrauen, in Florenz brach die Morgenröte herein, in Rom aber vollzog sich das Wunder, welches man eine vollkommene Seelenwanderung und Erleuchtung nennen kann — eine Offenbarung. 1856

JACOB BURCKHARDT

„. . . Der Schirokko, dessen Regengüsse zuletzt Tag und Nacht fortdauern, hat endlich vorgestern um Mittag plötzlich einem scharfen Nordwest mit klarem Himmel Platz gemacht; es war Zeit, denn allgemach hatte man jenes Gefühl, an den Beinen schimmlig zu werden. Ich kam eben aus dem Vatikan; während des Essens heiterte es sich auf, und ich beging das Ereignis festlich, indem ich ins Casino Rospiglioso eilte und Aurora sah. Abends ging ich nach S. Pietro in Montorio und dann in eine Kneipe vor Porta S. Pancrazio und trank einen halben Liter, und als ich wieder nach S. Pietro in Montorio hinging, war es gegen Sonnenuntergang und die näheren Teile der Stadt schon im Dunkel, alles übrige aber, vom Pincio bis zum Lateran, in feuriger Sonnenglut, und in Frascati funkelten alle Fenster! Da habe ich doch heulen müssen. Es ist etwas Eigenes mit dieser römischen Landschaft, man sollte einmal mit dieser uralten Person ein ernsthaftes Wort darüber reden, was sie eigentlich für ein Privilegium hat, den Menschen zeitweise auf das höchste aufzuregen und dann in Wehmut und Einsamkeit stehen zu lassen." An Max Alioth. Rom, 16. April 1875

FRIEDRICH NIETZSCHE

„Ich lag ein paar Wochen hinterdrein in Genua krank. Dann folgte ein schwermütiger Frühling in Rom, wo ich das Leben hinnahm — es war nicht leicht. Im Grunde verdroß mich dieser für den Dichter des Zarathustra unanständigste Ort der Erde, den ich nicht freiwillig gewählt hätte, über die Maßen; ich versuchte loszukommen, — ich wollte nach Aquila, dem Gegenbegriff von Rom, aus Feindschaft gegen Rom gegründet, wie ich einen Ort einst gründen werde, die Erinnerung an einen Atheisten und Kirchenfeind comme il faut, an einen meiner Nächstverwandten, den großen Hohenstaufen Kaiser Friedrich den Zweiten. Aber es war ein Verhängnis bei dem allen: ich mußte wieder zurück. Zuletzt gab ich mich mit der Piazza Barberini zufrieden, nachdem mich meine Mühe um eine antichristliche Gegend müde gemacht hatte. Ich fürchte, ich habe einmal, um schlechten Gerüchen aus dem Wege zu gehen, im Palazzo del Quirinale selbst nachgefragt, ob man nicht ein stilles Zimmer für einen Philosophen habe. — Auf einer loggia, hoch über der genannten piazza, von der aus man Rom übersieht und tief unten die Fontana rauschen hört, wurde jenes einsamste Lied gedichtet, das je gedichtet worden ist, das Nachtlied; um diese Zeit ging immer eine Melodie von unsäglicher Schwermut um mich herum, deren Refrain ich in den Worten wiederfand „tot vor Unsterblichkeit ..."

Ecce homo

RAINER MARIA RILKE

In Rom trafen wir vor etwa sechs Wochen ein, zu einer Zeit, da es noch das leere, das heiße, das fieberverrufene Rom war, und dieser Umstand trug mit andern praktischen Einrichtungsschwierigkeiten dazu bei, daß die Unruhe um uns kein Ende nehmen wollte und die Fremde mit der Last der Heimatlosigkeit auf uns lag. Dazu ist noch zu rechnen, daß Rom (wenn man es noch nicht kennt) in den ersten Tagen erdrückend traurig wirkt: durch die unlebendige und trübe Museumsstimmung, die es ausatmet, durch die Fülle seiner hervorgeholten und mühsam aufrechterhaltenen Vergangenheiten (von denen eine kleine Gegenwart sich ernährt), durch die namenlose, von Gelehrten und Philologen unterstützte und von den gewohnheitsmäßigen Italienreisenden nachgeahmte Überschätzung aller dieser entstellten und verdorbenen Dinge, die doch im Grunde nicht mehr sind als zufällige Reste einer andern Zeit und eines Lebens, das nicht unseres ist und unseres nicht sein soll. Schließlich, nach Wochen täglicher Abwehr, findet man sich, obwohl noch ein wenig verwirrt, zu sich selber zurück, und man sagt sich: nein, es ist hier nicht mehr Schönheit als anderswo, und alle diese von Generationen immer weiterbewunderten Gegenstände, an denen Handlangerhände gebessert und ergänzt haben, bedeuten nichts, sind nichts und haben kein Herz und keinen Wert; — aber es ist viel Schönheit hier, weil überall viel Schönheit ist. Unendlich lebensvolle Wasser gehen über die alten Aquädukte in die große Stadt und tanzen auf den vielen Plätzen über steinernen weißen Schalen und breiten sich aus in weiten geräumigen Becken und rauschen bei Tag und erheben ihr Rauschen zur Nacht, die hier groß und gestirnt ist und weich von Winden. Und Gärten sind hier, unvergeßliche Alleen und Treppen, Treppen von Michelangelo ersonnen, Treppen, die nach dem Vorbild abwärts gleitender Wasser erbaut sind, — breit im Gefäll Stufe aus Stufe gebärend wie Welle aus Welle. Durch solche Eindrücke sammelt man sich, gewinnt sich zurück aus dem anspruchsvollen Vielen, das da spricht und schwätzt (und wie gesprächig ist es!), und lernt langsam die sehr wenigen Dinge erkennen, in denen Ewiges dauert, das man lieben, und Einsames, daran man leise teilnehmen kann.

Rom, 1903

DAS BALLSOUPER

„Minister, mißgelaunt, in Kashmirhosen,
Straußfedern, Hofball, Hummer-Mayonnaise . . .“
Theodor Fontane

Adolf Menzel war ein Hofmaler, aber kein Höfling. Die Großen „auf der Menschheits Höhen“ imponierten ihm, dem Pygmäen, nicht sonderlich und standen seinem Malerherzen kaum näher als die Proletarier, die in der Esse des Eisenwalzwerkes ihre vulkanische Arbeit verrichteten.

Er war ein gewissenhafter Chronist wie sein Vorgänger am Berliner Hofe Franz Krüger, doch die nüchterne Sachlichkeit des Biedermeier genügte ihm nicht. Der zeichnerische Trieb („Alles zeichnen ist gut, alles zeichnen noch besser“) war ihm angeboren, aber auch der malerische Instinkt lag ihm im Blut. Als „preußischer“ Pflichtmensch verlangt er genaueste Wiedergabe des Details („bis auf den letzten Gamaschenknopf“), als Maler ließ er sich ein mit der Magie des Lichts, das alle Begrenzungen auflösen möchte. Karl Blechen, Constable und die Pariser Maler gaben ihm Mut zu seinem malerischen Realismus.

Nicht immer gelang es ihm, die beiden widerstreitenden Triebe: den zeichnerischen und den malerischen, in Einklang zu bringen. Als er 1852 das „Flötenkonzert“ malte, wurde er seinem malerischen Ingenium untreu, worüber er sich noch im Alter grämte. „Ich habe das Bild nur wegen des Kronleuchters gemalt, die Leute sehen nur so hingefabelt aus, um das große Zimmer zu füllen. Manchmal reut mich, daß ich gemalt habe; die Hälfte meines Lebens bestand aus Reue so oder so.“ 1878 malte er das „Ballsouper“. Den barocken, von Schlüter und Eosander dekorierten Saal durchflutet tausendfaches Kerzenlicht, das von dem Kronleuchter und den Kandelabern ausstrahlt, die Goldornamente der Wände und Wölbungen zum Funkeln bringt, in Spiegeln sich vervielfältigt, auf Epauletten, Orden, Ketten und Schnüren flimmert und die Spitzen der Ballroben farbig aufschäumen läßt. Eine Paraphrase auf das Wunder des Lichts ist dieses Bild vor allem. Die schimmernde Lichtwoge scheint auf den ersten Blick alle Einzelheiten fortzuschwemmen, doch zeigt nähere Betrachtung, daß es dem Künstler gelungen ist, auch seine Aufgabe als Chronist zu erfüllen. Das unermüdlich beobachtende Auge Menzels registrierte eine Fülle von Details und setzte ihre präzise Wiedergabe gegen das chaotische Walten des Lichtes durch. Dies gilt vor allem von dem Vordergrund: den schmausenden und sektschlürfenden Damen, die wie zu einem farbigen Blumenbeet zusammengefaßt sind, und den zwei stehenden Würdenträgern, von denen der eine seinen Zweispitz tölpisch zwischen die Beine klemmt, um die Hände für Teller und Gabel frei zu haben. Selbst im Mittelgrund sind viele Gestalten porträthaft charakterisiert, nur im Hintergrund, wo die Schar der Festgäste nach vorne drängt, verschmelzen die einzelnen zur Menge.

Vier Jahre später entstand Edouard Manets „Bar in Folies-Bergère“. Ein Riesenlüster hängt auch hier von der Decke und versprüht myriadenhaftes Licht. Wie Monde leuchten kugelförmige Lampen. Das dichtgedrängte Publikum auf dem Balkon des Varietés bildet die flimmernde Hintergrundfläche zu dem sphinxhaft starren Barmädchen, das im Vordergrund fast die ganze Höhe des Bildes einnimmt. Der Mittelgrund fehlt.

An Stelle der höfischen Welt bei Menzel ist das demokratisch bourgeoise Milieu einer Pariser Vergnügungsstätte getreten. Aber nicht nur dies fällt ins Gewicht. Bei Manet trägt das Phänomenale einen vollständigen Sieg über das Konkrete davon. Alles wird farbiges Licht. Die Schatten sind verbannt. Die Palette ist „entbarockisiert“. —

Menzel steht dem Barock noch nahe; barocke Kirchenräume zu malen, wurde sein Pinsel nicht müde. Das Phänomenale lockte und bezauberte auch ihn, doch depotenzierte es nicht das Konkrete, das dem immateriellen Licht den Widerpart hält.

L. Z.

Rom, Im Kapitolinischen Museum
(Photo Peiffer Watenphul)

ADOLF MENZEL. BALLSOUPER

EDOUARD MANET, FOLIES-BERGÈRES

MICHAEL NEDER WEINTRINKER

S. FREIBERG

DER SCHUSTERMALER MICHAEL NEDER

Döbling, heute der neunzehnte Wiener Gemeindebezirk, bis zum Jahr 1891 einer der Vororte wie Heiligenstadt, Grinzing oder Nußdorf mit eigener Gemeinde, wer in der Welt kennt es schon, außer den wenigen Musikfreunden, die ihren Beethoven studiert und sich ein wenig um sein Erdenleben gekümmert haben? Von unserem Maler, der wie kein anderer mit dem stillen Dorf sein Leben lang verbunden war und die eigenartige Wesenheit seiner ländlichen Bevölkerung um die Mitte des vergangenen Jahrhunderts eindrucksvoll in seinen Bildern wiedergab, wußten bis vor kurzem wenige auch in Wien. Wie es immer ist: zu Lebzeiten verkannt, vom Vertrauen weniger, das die andauernde Mißachtung zuletzt noch zum Wanken bringt, mehr ausgenützt als gefördert, von offiziellen Stellen völlig unbeachtet, verbringt Neder ein Leben in Not und Schaffensqual. Erst vor wenigen Jahren durch Dr. Karl Hareiter so richtig wieder entdeckt und ins Licht gestellt, sind die kleinen Genrebilder zumeist auf billige Holzbretteln gemalt, nicht gerade Spekulationsobjekt, aber von Kennern gesucht, ja von unzähligen Freunden plötzlich geliebt und ans Herz gedrückt, in einer Zeit, die das vergangene „schönere" Leben nur mehr von Bildern abschauen kann (was immer leichter fällt). Das einfache, unpompöse, unpathetische Leben, das Leben der kleinen Leute, der bäuerlichen Haus- und Tierhaltung in der Nähe der Großstadt, das Leben der Einwohner im Gasthaus, die Freude beim Wein, die Menschen einmal krakeelend und raufend, das andere Mal still und verträumt in die Welt blickend..., das alles hat Neder eindringlich gemalt und uns erhalten als eine seltsame andere Welt ohne viel soziale Errungenschaften oder die zivilisatorischen Fortschritte von heute. Für viele Menschen in den niedern Schichten gewiß eine bittere Zeit und doch nicht bitter ertragen. Wir sehen sie heute in einem gewissen Goldglanz

MICHAEL NEDER, DIE HEIMKEHR DER HERDE (1844)

MICHAEL NEDER SELBSTBILDNIS

der Vergangenheit, den Neder freilich durchaus vermieden hat. Ein an seiner Umgebung Leidender, sieht er nicht im mindesten wie die Maler der Zeit sentimental oder bloß gefällig, seine Bilder entbehren fürs erste vollkommen der Stimmung, es sind harte Realitäten, nachdenkliche Wahrheiten, nicht Schönheiten (die Photographie vorausnehmend, aber nicht in diesem Maße ihr gleichkommend wie bei den Großen der Zeit Amerling, Waldmüller, deren Bilder es darum heute viel schwerer haben, uns zu gefallen als Neders zu Herzen gehende volkstümliche Kunst).

Gewiß, sie verraten wenig von Weisheit und Raffinement im Technischen, sie verstoßen gegen Naturtreue und Perspektive, so scheinen manche sogar gebastelt, dem Marterlbild verwandt, und sie riechen nach Wirtshaus und Stall, aber sie riechen. Sie sind nicht glatt und objektiv, sondern sie haben Atmosphäre und Persönlichkeit. So unregelmäßig in der Komposition sind sie wie eine Straße, die niemals Richtscheit und Kelle gesehen hat, aber Gänse, die über sie hinwatscheln, und den großen Himmel, der sich in den kleinen Pfützen spiegelt und die wir darum besonders lieben. Bilder, nicht unbedingter, vielmehr gebändigter Naivität, die Zeit ist ihnen durchscheinend, so wie bei den Genre-

bildern der Holländer und Flamen, seinen gelegentlichen Vorbildern, aber nur noch in stärkerer, erregenderer Weise. Durchaus kein Sonntagsmaler ist Neder und darum nicht vergleichbar dem späteren Zöllner Rousseau. Er hat nur drei Jahre neben seinem erlernten Gewerbe, der Schusterei, mit oft aufgebrochenen Händen, freilich wenig gemalt. Es war nach dem siebenjährigen Besuch der Wiener Akademie und als er erkannt hatte, wie unwürdig sich die Zeit erwies, seine Bilder aufzunehmen, nachdem sie ihn leiblich hungern und an seiner Kunst verzweifeln ließ.

So holt der akademische Maler, der 1826 die goldene Medaille erhalten hat, zwei Jahre später wieder seinen Schusterkneip hervor, den er noch aus seiner Lehrlingszeit besitzt, sperrt die Malerrequisiten in seine Bodenkammer, wo es winters durch die Fugen dem Schlafenden auf die Tuchent schneit, wie in seiner armseligen Kindheit.

Der gleichaltrige Wiener Maler Friedrich Gauermann, der damals eines seiner Bilder mit einem Neders austauschte, er prophezeite ihm, nachdem unser Maler als Fünfundzwanzigjähriger aufgedungen und nach seiner Schusterlehre freigesprochen wurde: „Sie bleiben nicht dabei." Tatsächlich legt Neder als ausgelernter Schuster den Leisten wieder aus der Hand und verschreibt sich ganz der Malerei, ohne viel Hoffnung, aber mit um so mehr Mut. Ein einfaches, unverdorbenes Gemüt, ein Unterdrückter und trotzdem Bescheidener, der seine Grenzen kennt, aber auch ein Erfüllter von der Eigenkraft seiner Kunst. Oft genug hat er den in der Malerei regierenden Herren gezeigt, daß er sich auch auf ihre Künste verstünde, wenn er wollte. Aber sie

MICHAEL NEDER IM KAFFEEHAUS

haben den Schuster nicht hochkommen lassen, selbst im Bann ihrer schönen Farbennaturalistik, den Schöpfer der hell-dunklen Wahrheiten nicht erkannt. Waldmüller hat die Bilder Neders, bevor sie in die Ausstellung gehen sollten, „ins Speckkammerl" gestellt, damit sie nicht gesehen werden und ihr Schöpfer nicht zu bekannt würde, der Bittere unter den Süßen, der Saftige unter den Langweiligen, freilich auch der Niedere unter den Feineren.

Amerling wirft eine seiner Skizzen verächtlich zu Boden und bezeichnet ihn als Narren. Aber Neder hat unbeirrt für seinen Kreis von dankbaren Gönnern gemalt, ihnen für wenige Gulden seine Kunst ausgeliefert. So hat Neder intuitiv das Richtige geschaffen, kein ausgeklügelter Könner, ein Mensch mit Wandlungen und Rückfällen, ohne die einheitliche Linie des Aufstiegs. Den Erfolg seines Anfangs, die stark belebten Szenen im Wirtshaus, seine „Raufereien", die am meisten begehrt waren, sie nimmt er am Ende des Lebens wieder auf und schließt den Kreis als ein richtiger Wirtshaus- und Heurigenmaler, der keinen seinesgleichen hat.

Neder ist 1807 in Oberdöbling geboren, seine Mutter trägt den Namen Hengl, der seit vielen Generationen bis auf den heutigen Tag hier lebendig ist. Als er zwei Jahre alt war, starb sie. Von diesem Tage an beginnt für ihn das Leben eines Unerwünschten, Herumgestoßenen. Einmal aber greift das Schicksal ein: als Schusterlehrbub zeichnete er mit Bleistift an einer Hauswand einen Adler. Fräulein von Hennickstein, die spätere Frau von Brevivier, erkennt als Vorübergehende seine Begabung und übt Wohltätigkeit. Sie besitzt auch die nötigen Verbindungen. Neder bekommt ein Stipendium für die Akademie und erhält Unterricht in den Anfangsgründen der Historienmalerei. Er wird nach der Vorschule 1824 ordentlicher Hörer der Akademie und verbleibt bis 1827 an ihr. Auch hier führt ihn sein Instinkt den richtigen Weg, trotz aller Hindernisse und fast unübersteiglicher Schwierigkeiten für einen aus „ordinärem" Milieu wie er. Er zweigt aus dem Fach für Historienmalerei seine eigene Richtung, die der volkstümlichen Malerei, ab und geht (vielleicht nur von Daffinger bestärkt) selbst den Weg vom toten historischen Motiv zum lebendigen. Die also gegenwärtige volkstümliche Malerei ist seine Domäne und sie kann von den Akademikern nicht verstanden werden, da sie nicht gelehrt wird.

Seine Arbeit bleibt ohne Erfolg. Er wird wieder Schuster, lernt das Gewerbe aus, und erst nach drei Jahren flüchtet er aus diesem Leben wieder in das der Kunst. Es ist das Leben eines armen, verfolgten Menschen, eines einsamen Sonderlings, schlecht und recht bis zu seinem Tode geführt. Er stirbt mit 75 Jahren im Wiener Allgemeinen Krankenhaus. 1940 veranstaltete die Galerie Welz in Wien eine erste Gesamtausstellung von 114 Ölbildern aus allen Jahrzehnten seines Schaffens. Im Jahr 1948 hat die Gemeinde Wien die Gebeine des Malers aus einem Schachtgrab exhumieren und in einem Ehrengrab auf dem Zentralfriedhof beisetzen lassen.

Der „Raufhandel" ist eines der ersten bedeutenden Bilder Neders (1828), zu ihnen gehören noch der „Fünfkreuzer-Tanz" und der „Im Wirtshaus überraschte Gatte". Sie sind charakteristisch durch die vielfigurige Gedrängtheit, die unterdrückte Farbigkeit und das Vorherrschen des Schatten bei schmalen Streifen Lichts. Die Gesichter sind noch einheitlich geformt, nur die Augen haben schon die charakteristische Leuchtkraft. Diese und alle Bilder Neders sind nach vorherigen genauen Bleistiftskizzen angelegt.

Von der Raumausnützung durch primitive Staffelung gegenüber der die „Phantasie tötenden Perspektive" zeugen viele Bilder („Heimkehr der Herde", 1844). Dies ist durch seine magische Wirksamkeit, seine Ursprünglichkeit und auch vorzügliche Gekonntheit vielleicht eines der bedeutendsten Bilder Neders. Auch die „Frau mit weißer Bluse" wird für einen Gipfel seines Schaffens gehalten. Hier verbindet er seine akademischen Erfahrungen mit seinem ursprünglichen Können. Scharfe Zeichnung und farbige Plastik! Das „Selbstbildnis" als Schustergeselle (1832), es ist ein Dokument der persönlichen Leiden des Malers und zeigt seine immer stärker werdende Kraft der Individualisierung. Seit den Bildern der Vierzigerjahre malte er nur mehr dunkle Bilder mit zunehmender Plastik im Figürlichen und Vorherrschen der strengen Tönung. Im massierten Kolorit immer wieder der Rot-Gelb-Blau-Akkord. Charakteristisch, durch Gauermann angeregt, das spätere Auftreten der Tiere, als deren besonderer Freund er sich bis in seine letzten Bilder erweist. In seinem „Kaffeehausgespräch" (1835) erreicht er die dämonische Kraft eines Daumier und sein „Weintrinker mit gelbem Krug" (1875) erinnert schon an Cézanne. Die hier zur Reproduktion ausgewählt wurden, sind eindrucksvolle Bilder hohen Ranges neben den kleinen Genrebildern, die ihn zum ersten und unbestrittenen Volksmaler des vergangenen Jahrhunderts in Wien machen.

MICHAEL NEDER, KIRTAGRAUFEREI (UM 1820)

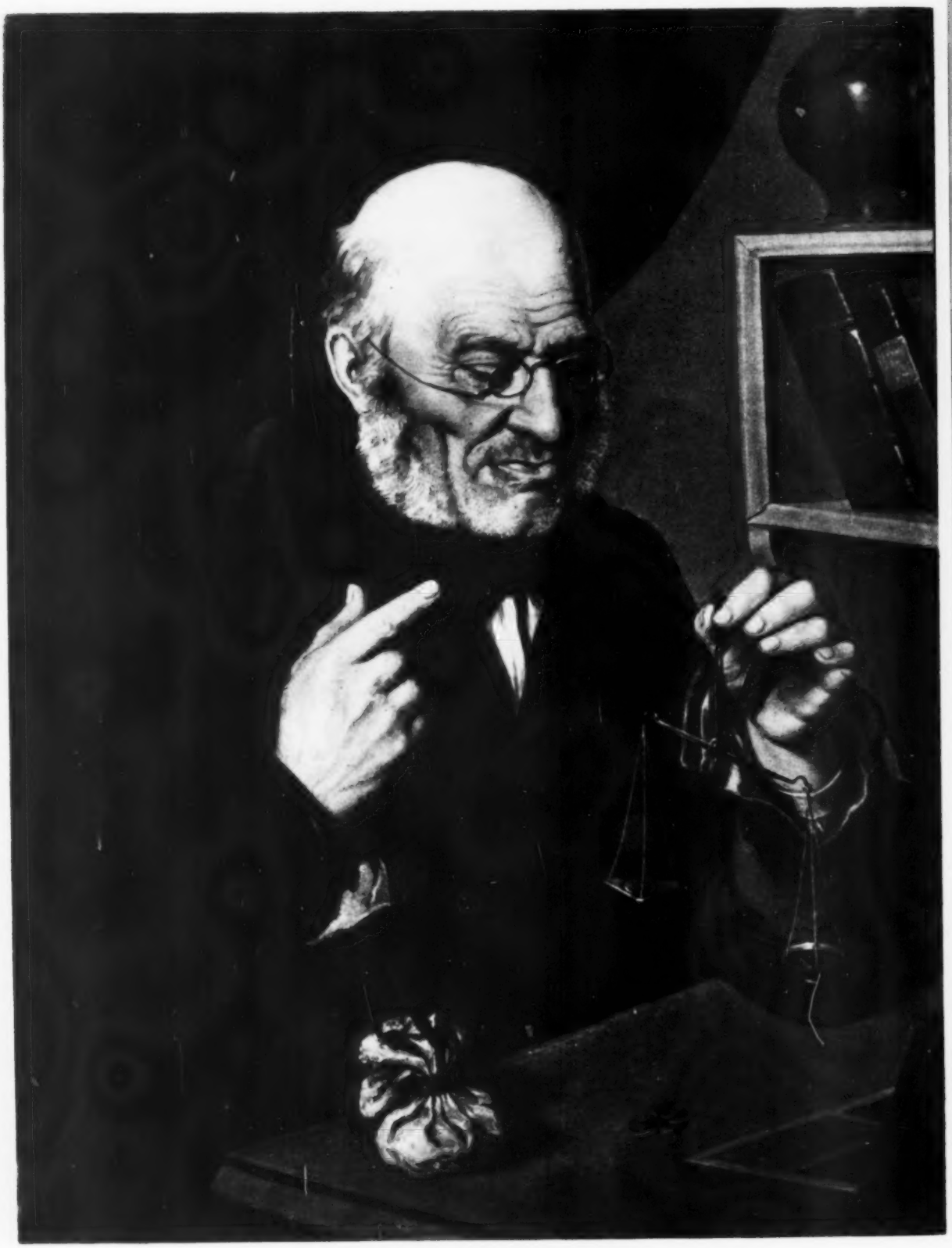
GEORG SÖMMER
EIN PORTRÄTMALER DER BIEDERMEIERZEIT

In der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts gab es in unserem Vaterland ungezählte Porträtmaler, die recht und schlecht und in Bescheidenheit die Aufgabe erfüllten, die heute dem Porträtphotographen zugefallen ist. Zu Ruhm und Ansehen haben es nur wenige von ihnen gebracht, die Namen der meisten sind verklungen. Im großen Ganzen mit Recht; und doch begegnet es uns immer wieder, daß aus der Masse handwerklich braver Durchschnittsarbeiten sich ein einzelnes Bild plötzlich herauslöst und uns unmittelbar anspricht mit der Ausdruckskraft des echten Kunstwerks. Von einigen Bildern des Malers Georg Sömmer, der um 1840 in Barchfeld an der Werra am Hof der Landgrafen von Hessen-Philippsthal, einer Nebenlinie des in Kassel regierenden Hauses, lebte, läßt sich das sagen — durchaus nicht von allen: langweilige Aufträge malt er langweilig; dann aber, wenn eine Brücke von Mensch zu Mensch besteht, Verständnis, persönliche Berührung, erhebt er sich zu erstaunlicher Meisterschaft. Eines dieser Bilder, das zu seinen besten gehört, stellt eine Barchfelder Braut dar: in der alten Thüringer Tracht, feierlich in Schwarz und Weiß, wovon sich das kräftige Rot der blumenbesetzten Brautkrone um so leuchtender abhebt; und noch einmal leuchtet das Rot aus dem Spiegel, vor den der Maler die Braut gesetzt hat, um die ganze Pracht auch von der Rückseite zu zeigen. Das ist ein Auftrag, zweifellos, aber einer, der ihn persönlich gefesselt hat. Manche Bilder scheint er auch ganz aus eigenem Antrieb gemalt zu haben; dabei zeigt sich seine eigenste Begabung, die Fähigkeit scharfer Beobachtung, die in die Tiefe geht. So hat ihm einmal der Topfbinder von Brotterode Modell gestanden. Mit Sorgfalt ist wiedergegeben, was die Arbeit des Mannes charakterisiert, Drahtrolle und geflickter Topf, daneben Tabak und Schnapsflasche, die kleinen Freuden seines mühseligen Lebens; aber das alles tritt ganz zurück hinter dem Bild des Menschen, der wohl kein großes Kirchenlicht ist, aber durch Instinkt ersetzt, was ihm an Verstand vielleicht abgeht: der durch Erfahrung die Gewohnheit angenommen hat, sein Gegenüber zuerst reden zu lassen und währenddem seinen möglichen Vorteil auszuspähen. Dieses zugleich Zurückhaltende und Tastende im Blick ist es, was das Wesen des Mannes offenbart. Ein andermal malt er den Barchfelder Schneider Glinzing. Der Alte zielt weitsichtig mit dem Faden auf das Nadelöhr, mürrisch und struppig sitzt er da, in einer graubraunen Atmosphäre von Enge und Muffigkeit; verwittert ist sein Gesicht, wie ein Baum, verschlissen sein Rock, abgegriffen der einfache Stuhl. Selten ist wohl das Milieu des kleinen Handwerkers so ungeschminkt und eindringlich dargestellt worden wie hier. Sömmers Bilder haben sonst leicht einen Zug ins Anekdotische; so der Geldwechsler, der auf der Goldwaage sorgfältig seinen Gewinn nachrechnet; oder die Darstellung der Gesindestube im Barchfelder Schloß. Da sitzen ihrer fünf um einen Tisch, lassen die Branntweinflasche umgehen und kannegießern; müde sind sie alle, einer schläft schon, die Putzfrau mengt sich ein, um die Zecher zu vertreiben. Dieses große Gruppenbild, so treffsicher es im einzelnen ist, zeigt aber auch am deutlichsten Sömmers künstlerische Grenzen. Seine Stärke ist das Einzelbild. Ein Werk von der inneren Größe des Schneiderbildnisses hat er kein zweites Mal geschaffen.

Ist es nicht seltsam, daß ein Maler von dieser Begabung so völlig in Vergessenheit geraten konnte? Wir wissen nichts von ihm, nicht, wann er geboren und gestorben ist. Eine alte Barchfelder Chronik erwähnt, daß er der Sohn eines Rentmeisters daselbst gewesen ist und daß der Landgraf für seine Ausbildung als Maler Sorge trug; das ist fast das einzige, was von seinen Lebensumständen bekannt ist. Er hat wohl das Schicksal so vieler geteilt, die nach kurzem vielversprechendem Aufstieg in eine trübe Mittelmäßigkeit zurückfielen und langsam verdarben.

Rudolf Helm

GEORG SOMMER, MANN MIT ZIPPELMÜTZE



GEORG SOMMER, DER GELDWECHSLER

GEORG BÖMMER, BAUERNBRAUT

DIE BILDHAUERIN ANNA MAHLER

Die Ausstellung von Porträtbüsten und Skulpturen, die jetzt in einer Londoner Kunstgalerie gezeigt wird, ist eine der interessantesten und schönsten, die man seit langem hier gesehen hat. Die Bildhauerin ist Anna Mahler, Tochter des Komponisten Gustav Mahler. Ihr Erfolg ist nicht darauf zurückzuführen, daß sie einen berühmten Namen trägt. Anna Mahler ist eine große Künstlerin, und ihre Werke sprechen eine eindringliche Sprache.

Hier ist nicht die Musik des Vaters in Form und Bewegung, Stein und Bronze transponiert. Hier hat eine einmalige Persönlichkeit die ihr gemäße künstlerische Ausdrucksform gefunden.

Bildhauerei ist eine maskuline Kunst, und die meisten Frauen versagen, wenn sie versuchen, über das Modellieren von Kinderköpfen und anmutigen Tieren hinauszugehen. Doch wenn Anna Mahlers Porträtbüsten auch den ganzen Instinkt der Frau zeigen, so haben ihre großen Akte, stilisiert und monumental, die Kraft, die man sonst nur einem Mann zutraut.

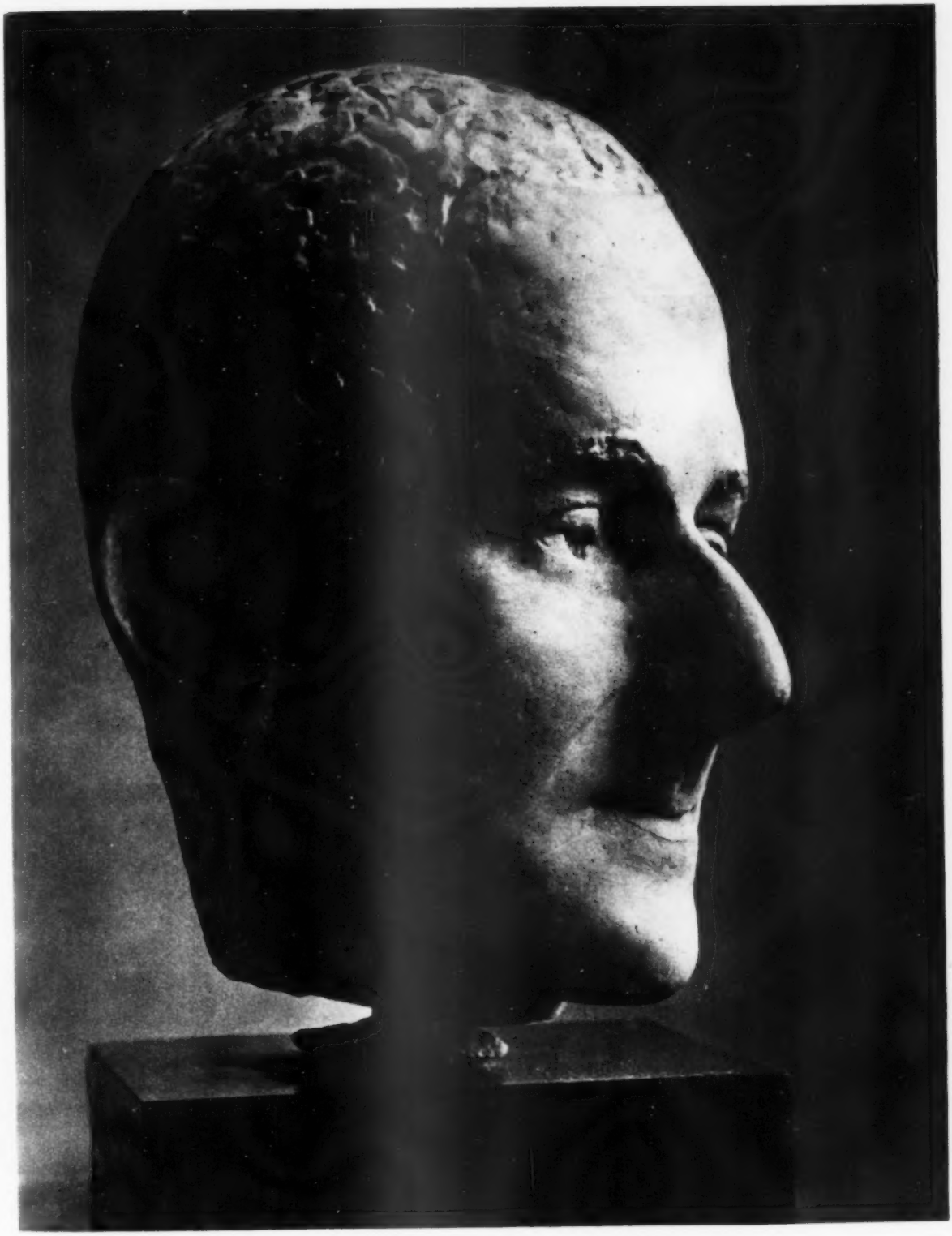
Sie ist eine Schülerin des österreichischen Bildhauers Fritz Wotruba, und ihre früheren Werke zeigten deutlich seinen Einfluß. Doch von diesen Skulpturen sind nur eine Handvoll Photographien und ein Schutthaufen übrig: als Anna Mahler im Jahr 1938 Österreich verließ und nach England kam, mußte sie ihre Statuen in Wien zurücklassen. Sie wurden während des Krieges durch einen Bombentreffer vernichtet.

Anna Mahler hatte als Malerin begonnen, und bei Chirico und Shuchaieff studiert, bevor sie sich der Bildhauerei zuwandte. Eines ihrer schönsten Werke, ein monumentaler, stehender weiblicher Akt, wurde bei der Pariser Weltausstellung im Jahr 1937 mit dem Grand Prix ausgezeichnet.

In der Londoner Kunstgalerie Kenneth Graham zeigt sie nun eine Reihe kleinerer Aktstudien und eine Reihe Porträtbüsten berühmter Musiker. Da ist der Kopf ihres Gatten, des Dirigenten Anatole Fistoulari, eine Schnabel-Büste, das faszinierende Porträt der Sängerin Oda Sloboskaja, das zarte Antlitz Irene Eisingers, die heuer bei den Edinburger Festspielen als Despina in „Cosi fan tutte" mit Beifall überschüttet wurde, da ist das melancholische Haupt des alternden Arnold Rose. Die Anglo-Austrian Society hat die Rose-Büste angekauft, um sie der Wiener Staatsoper zum Geschenk zu machen.

Eine Schuschnigg-Büste, die Anna Mahler bei ihrer Flucht in Wien zurückließ, kam auf abenteuerliche Weise nach London: eine junge Engländerin hatte sich erbötig gemacht, die Büste aus Österreich herauszuschmuggeln. Der Plan schien ausgezeichnet: der Schuschnigg-Kopf wurde dick mit Gips verkleistert, und der Gips zu einem zwar nicht sehr künstlerischen, aber harmlosen Porträt modelliert. Erst als die junge Engländerin unbehelligt die Zollrevision passiert hatte, sah sie zu ihrem Entsetzen, daß der Gips — schlecht gemischt — abgebröckelt war und der Bronzekopf unmaskiert im Gepäcknetz lag.

Joe Lederer



ANNA MAHLER, DER DIRIGENT A. FISTOULARI

MAURICE URTILLO
(Photo Maywald, Paris)

ALEXANDRE ALEXANDRE

DER EINSIEDLER VON LE VESINET

„La bonne Lucie" steht in fetten, plastischen, dunkelroten Blockbuchstaben neben dem Gartentor auf der rosafarbenen Vorgartenmauer. Ein alter stoppelbärtiger Diener mit weinseligen Augen, mit weinseligem Lächeln, aus einem Gemälde Breughels herausgeschnitten, öffnet uns. Ein langer schmaler Vorgarten. Rechts an der Mauer ein großes Vogelhaus mit Papageien und anderen bunten exotischen Vögeln. Hinten ein zweistöckiges Häuschen, rosafarben, dessen Dach rechts von einer Art Kommandobrücke, fast quadratisch, geräumig, mit großen blitzenden Fenstern, weit überragt wird. Wir sind in Le Vesinet bei Paris; aber man glaubt sich in Hollywood vor diesem Emilie Bourdelles Wohnhaus, so wie es „la bonne Lucie", Utrillos gute Lucie, Lucie Valore, seine Gattin, umgebaut hat. Für Utrillo. Auch für sich.

Drei flachsnasige Wollknäuel rutschen über die Treppenstufen zum Haus, werfen sich kläffend auf uns. Prachtexemplare, diese Pekinesen. Lucies Lieblinge. Mit ihnen darf man es nicht verderben.

Im großen Salon empfängt uns Lucie Valores getreuer Sekretär, ein hornbebrillter Ukrainer. Klein, schlank. Vom glänzenden Schwarzhaar bis zu den Stiefelabsätzen frisch gebürstet. Typ eines liebenswürdigen Empfangschefs aus einem Seidenstoffgeschäft auf dem großen Boulevard, trotz des Gesichtes von Kubin.

„Der Meister rasiert sich gerade", sagt er verbindlich. „Man darf nicht zu viel zu ihm sprechen. Sollte er Ihnen Unangenehmes sagen, so überhören Sie dieses bitte. Der Meister ist manchmal etwas seltsamer Laune."

Lucie Valore braust herein, sehr rundlich, sehr energisch, sehr lebhaft, sehr temperamentvoll, in einem sehr weiten, sehr schottisch-karierten Pelerinenmantel, ein sehr grünes Hütchen sehr unternehmungslustig, sehr verwegen auf dem sehr blonden Haar.

„Reizend Ihre Pekinesen!" sage ich, während die wolligen Lieblinge sich anstrengen, meine Beinkleider zu zerfetzen.

Lucie nimmt einen weißen auf den Arm. „Sie sind alle Champions", ruft sie, „und dieser hier ist sogar Champion International."

Mein Photograph Maywald photographiert Lucie mit den Champions vor dem Hause. Ich zeige auf die Kommandobrücke. „Das Atelier des Meisters?" frage ich den Empfangschef. „Nein", sagt er, „das Atelier von Madame Valore."

Aus dem Hause kommt langsam mit schleppenden Schritten, kaum die Füße hebend, Utrillo, der großen Suzanne Valadons genialer Sohn. Er trägt eine kurze braune Samtweste. Im Knopfloch leuchtet breit ein rotes Band. Sein Blick ist scheu, mißtrauisch, das Haar grau, die Gesichtsfarbe grau, das Gesicht tief zerfurcht.

„Der Meister", sagt respektvoll der Empfangschef.

„Photos für eine Zeitschrift", sagt Lucie. „Maurice, streichle den Hund!"

Utrillo, den Rücken zur Kamera, streichelt den Hund. Uninteressiert. Wie ein Automat.

„Mit der andern Hand", sagt Lucie.

Utrillo dreht sich mit kleinen tappenden Schritten um, streichelt den Hund mit der anderen Hand. Uninteressiert. Wie ein Automat.

Hollywood hat sich in Strindberg verwandelt. Erschütterndster Strindberg.

Lucie Valore weist auf ein großes Standbild. „Das ist die Göttin der Malerei", sagt sie, „davor machen wir ein Photo."

Während sie Maywald in Utrillos Atelier führt, die Lampen zu richten, bleibe ich mit Utrillo im großen Salon allein. Ich reiche ihm Photos Maywalds von Picasso, Chagall, Matisse, Léger, Arp, Le Corbusier. Das Matisses betrachtet er längere Zeit.

„Ist Matisse groß?" fragt er. Er spricht sehr langsam, fast lallend, als koste es ihn große Mühe. Seine Stimme ist dumpf.

An den Wänden hängen unzählige Bilder Lucie Valores, naive Malereien, Kinderzeichnungen ähnlich. Dann zwei große, sehr schöne Wandgemälde Utrillos vom

alten Montmartre, vom Montmartre Utrillos, Suzanne Valadons und Utters. Er malte sie bald, nachdem er mit Lucie Valore hier einzog.

„Das Haus Berlioz" (eine Winterlandschaft, 1939) sagt er, „Berlioz, der große Musiker". Dann wendet er sich langsam um und blickt auf das andere: „Der Maquis" (Sommerlandschaft, 1938). Den Maquis nannten die Maler des Montmartre Anfang des Jahrhunderts einen Teil des Nordabhangs der Butte Montmartre, der unterdessen bebaut worden ist.

Über den Türen des Salons sind vier Inschriften in die Wand gemeißelt und rot nachgezeichnet:

„C'est ici qu'ils ont noué dans l'amour
leurs deux vies à l'ombre du génie."

(Hier haben sie in Liebe ihrer beider Leben im Schatten des Genies verknüpft.) Sicher sind Lucie Valore und Utrillo damit gemeint.

„Tout reflète en ces lieux une chère présence
ici le bonheur calme épouse le silence
tout y est ordonné, vivant, harmonieux
le rêve vous y prend à l'image de Dieu."

(Alles widerspiegelt an diesem Ort eine teure Gegenwart, hier vermählt sich ein stilles Glück mit der Ruhe; alles ist hier geregelt, lebendig, harmonisch, der Traum erfaßt euch hier wie das Bild Gottes.)

Dann zwei Inschriften, die „M. Utrillo" unterzeichnet sind:

„Tout ce qu'on donne fleurit
tout ce qu'on garde pourrit."

(Alles, was man gibt, blüht; alles, was man behält, verfault.)

„Il faut faire le bien le pouvant
sans dépasser les forces humaines."

(Man muß das Gute tun, wenn man es kann, ohne die menschlichen Kräfte zu überschreiten.)

Utrillo raucht die ganze Zeit über. Er raucht eine Zigarette nach der andern. Nur während der Arbeit raucht er Pfeife. Ich biete ihm eine Zigarette an. Er nimmt sie mit sichtlichem Vergnügen. Ein Lächeln schimmert über sein müdes, zerfurchtes Gesicht und erlischt sogleich. Andächtig öffnet er die Tür eines Zimmers ... ein kleines Museum, eine Schatzkammer der Kunst: herrlich schöne Zeichnungen und Gemälde seiner Mutter Suzanne Valadon, der größten Malerin, die es je gegeben hat, die als Modell bei Toulouse-Lautrec und Edgar Degas begann und in den Kreis der bedeutendsten Meister der Ecole de Paris aufrückte, bedecken die Wände. Den Kaminsims ziert eine Büste Utrillos von Leoni.

Demütig, ergriffen schaut Utrillo auf die Kunstwerke seiner Mutter. Seine Augen leuchten. Er nähert sich einer Wand mit Bildern, die ihm wohl besonders teuer sind. Auf einem prachtvollen Selbstporträt der jüngeren Suzanne Valadon ruht sein Blick eine ganze Weile. „Meine ... Mutter ..." sagt er traurig.

Eine kleine Bleistiftzeichnung, das Bild einer Greisin ... „Meine Großmutter ..." sagt er, als tauchten Visionen einer fernen, glücklicheren Zeit auf.

Er zeigt auf eine andere Zeichnung, eine alte Frau mit einem kleinen Jungen an der Hand ..., und sagt nichts. Es ist Utrillo als Kind mit seiner Großmutter.

„Wahrhaftig, eine sehr, sehr große Künstlerin ... Suzanne Valadon", sage ich. „Welche Stärke und Eigenwilligkeit in den Konturen ihrer Zeichnungen und Gemälde, welche Macht des Ausdrucks. Kaum zu glauben, daß diese Bilder von einer Frau gemalt worden sind."

In Utrillos Augen leuchtet es wieder. Er nickt, wobei eine Erschütterung durch den ganzen Körper geht. Es ist ein „ja" seines ganzen Ichs.

Wir gehen in den großen Salon zurück. Utrillo schließt die Tür hinter sich, geradezu behutsam.

Im Salon bleibt Utrillo vor einer Statue Salandres der Jungfrau von Orléans stehen. Er streicht über den Stein, fast zärtlich. Jeanne d'Arc nimmt einen bedeutenden Platz in seinem religiösen Mystizimus ein. „Wunderbar gearbeitet", murmelt er, „von einem hervorragenden Bildhauer aus der Bresse. Er wohnt in Lyon."

Im Nebenzimmer schwere, prunkende Goldmöbel. An den Wänden Utrillos verschiedener Epochen, beste Utrillos, Museumsstücke und auch schwächere. In einem Tischchen mit Glasplatte viele Familienphotos Utrillos, Suzanne Valadons und Utters. Auf dem Notenpult eines Hollywood-Flügels mit viel Gold das Manuskript eines Gedichtes von Utrillo.

„Der Meister liebt zu dichten", sagt der plötzlich wieder aufgetauchte Empfangschef. „Es ist allerdings eine sehr freie Art der Poesie."

Auf einem schweren Goldtisch wie Nippes auf einer Kommode kleinere Ölbilder, seiner Frau gewidmet, so ein Bild mit einem geschmückten Christbaum mit der Aufschrift „Le Noël de la bonne Lucie". Dann auch eine Palette Utrillos, am Rande noch die Farbtupfen, darunter über die ganze Fläche eine Landschaft gemalt und eine Widmung für „la bonne Lucie".

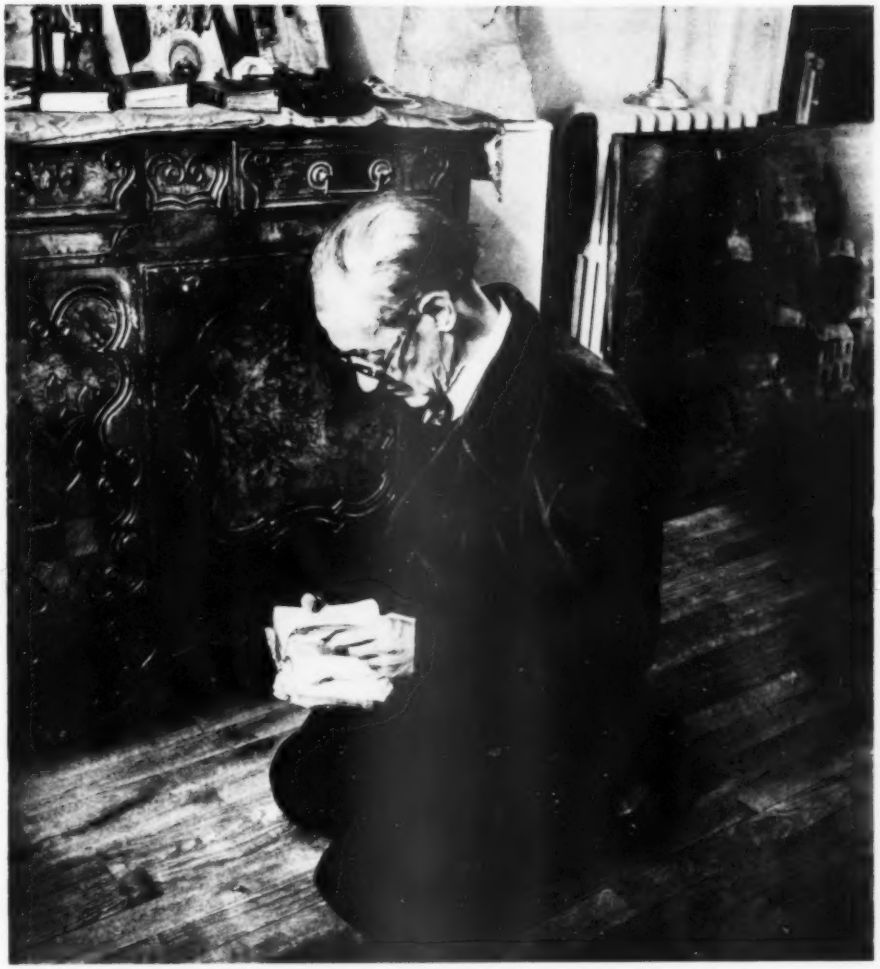


Photo Meywald, Paris

„Das Sterbezimmer Bourdelles", sagt Utrillo. „Dort neben dem Kamin starb er."

„Es waren zwei kleinere Zimmer", ergänzt der Empfangschef. „Madame Utrillo hat die Wand wegnehmen lassen."

Utrillo steigt ins Atelier hinauf. Der Empfangschef sagt: „Die Tageseinteilung des Meisters (l'usage du temps) .. er ist übrigens am 25. Dezember 1883, also Weihnachten, geboren ... ist folgende: er erhebt sich sehr spät, erstes Frühstück 12.30 Uhr, Mittagessen 2 Uhr. Natürlich hat er oft keinen Appetit. Nachmittags betet er viel. Er hat ein ganz bestimmtes religiöses Zeremoniell, und niemand weiß, was diesbezüglich in seinem Kopfe vorgeht. Um 9 Uhr Abendessen."

„Geht der Meister spät schlafen?"

„Sehr spät. Oft, wenn wir alle uns schon längst zur Ruhe begeben haben, spaziert er noch in den verschiedenen Zimmern herum. Am Sonntag um 12 Uhr oder 12.30 Uhr geht er in die Kapelle zur Messe."

„Da ist die Messe doch schon vorüber?"

„Allerdings. Aber bei wahrer Frömmigkeit kommt es auf die Form nicht an."

„Der Meister ist sehr fromm?"

„Ja, seit ungefähr 1914, seit dem ersten Weltkriege. Am Freitag darf niemand den Meister stören. Für den Freitag hat er ein besonderes Zeremoniell. Denn der Freitag ist der Tag der Kreuzigung Christi. Da ist er sehr erregt. Wir kommen jetzt auf die Arbeit des Meisters. Er arbeitet sehr, sehr wenig. Und wenn er arbeitet höchstens zwei Stunden am Tage." Der Empfangschef wiederholt die beiden letzten Sätze noch einmal. „Der Meister liest nie, was man über ihn schreibt. Es ist ihm gleichgültig. Um ihn zu zerstreuen, haben wir ihm die Artikel vorgelesen, die berichteten, daß Rouault über dreihundert seiner Bilder verbrannt hat. Diese Geschichte interessierte ihn sehr."

Ich gehe zu Utrillo ins Atelier hinauf. Es ist in Wirklichkeit kein Atelier, sondern ein gewöhnliches kleines Zimmer. Utrillo hockt zusammengesunken, Pinsel und Palette in den Händen, vor einer Staffelei. Mit teilnahmslosem Gesicht. Auf der Staffelei ein fast vollendetes Gemälde seines Montmartre mit zwei Windmühlen. Maywald photographiert.

Sabine, seine Assistentin, holt das Utrillo-Album von Skira aus dem Koffer und fragt Lucie Valore, ob Utrillo es ihr zeichnen würde. Die brave Sabine hat natürlich den Text nicht vorher gelesen. Lucie schlägt eine Seite auf und wird wütend.

„Lesen Sie, was der Bandit geschrieben hat!" schreit sie. Ich lese:

„Notre seule raison d'étonnement vient de ce que Utrillo qu'on représente maintenant vêtu d'un beau pardessus et d'un chapeau de cérémonie, doué d'un visage qu'ont marqué les incursions dans la folie, les corps à corps avec la société, les assauts de la ruse et du commerce des marchands, enfin les entreprises d'une épouse (destin peut-être tragique d'être lié à la peinture par les femmes) décidée à le maintenir dans la Galerie-des-Glaces d'un artiste-digne-de-ce-nom, c'est à dire à mécaniser sa production dans un but de lucre et d'honneur, notre étonnement, dis-je, vient de ce que tout cela n'a point rompu, brisé, anéanti l'état d'enfance de ce peintre. Là on pourrait parler de miracle si un miracle qui se réalise ne cessait, par sa réalisation, d'être un miracle."

„So eine Niederträchtigkeit, mich als geldgierige Frau hinzustellen!" schreit Lucie. „Ich habe dem Meister ein Vermögen mit in die Ehe gebracht, damit er in Ruhe schaffen kann. Ich umgebe ihn mit meiner Liebe, meiner Zärtlichkeit. Glauben Sie nur nicht, daß mit ihm leicht umzugehen ist. Er läßt sich nicht beeinflussen. Er arbeitet, wann er will. Seit langem schon arbeitet er überhaupt nicht. Alle müssen sich nach ihm richten. Er hat einen Kopf für sich."

Utrillo hockt teilnahmslos vor der Staffelei. Maywald photographiert.

An einer Wand hängt die riesige Vergrößerung eines Photos von Suzanne Valadon. Auf den Rahmen ist ein Zeitungsausschnitt geheftet, eine größere Notiz über Rouaults Bilderverbrennung.

„Das interessiert scheinbar den Meister sehr?" frage ich Lucie.

„Das hat ihm sehr gefallen." Und dann murmelt sie: „Vielleicht wird er eines Tages dasselbe tun."

Ich bin überzeugt, daß trotz Utrillos geistigem Verfall der künstlerische Sinn dieses großen Malers nicht im geringsten gelitten hat und er durchaus seine hochwertigen Werke von den minderwertigeren zu unterscheiden weiß, daß er vieles vernichten möchte, wie Rouault. Kann es ein erschütternderes Zeugnis dafür geben und für so manches andere als der Zeitungsausschnitt auf dem Rahmen des Photos seiner Mutter.

Auf einer prachtvollen alten Komode, dem schönsten Möbel im ganzen Hause, befindet sich, sorgfältig geordnet, eine ganze Sammlung von Brevieren und anderen religiösen Büchern, Kruzifixen, Heiligenfiguren und Heiligenbildern, Medaillen, sehr schöne Stücke neben Serienkitsch. Utrillo steht vor der Kommode. Maywald richtet seine Kamera auf ihn.

„Das ist die Kapelle des Meisters", sagte Lucie. „Alles falsch, was Carco und Warnod und alle die anderen über den Meister schreiben, daß er trinkt, daß er schon mit zwanzig Jahren unmäßig getrunken hat, daß er ein Alkoholiker ist ... Alles Lüge."

Utrillo scheint gar nicht zu hören, was seine Frau sagt. Er hat ein Brevier in der Hand und liest darin.

„Aber diese Verleumdungen werden bald aufhören", schreit Lucie zornig, „ich gehe jetzt gerichtlich vor."

Utrillo ist in die Knie gesunken, tief über sein Brevier gebeugt ...

Strindberg ...

Der Sekretär geleitet uns zum Gartentor. Wieder stehen wir vor der Aufschrift: „La bonne Lucie".

„Hat der Meister die Villa so genannt?" frage ich den Kubin-Empfangschef.

„Nein", sagte er. „Madame Utrillo."

CLAUDIA WILLIAMS, ENGLAND, 15 JAHRE ALT

FRIEDRICH OTTO ZAUNER

DAS KIND ALS KÜNSTLER

Eine Ausstellung wie die, von der hier gesprochen werden soll, „Children's Art", London, Piccadilly, wäre noch vor dreißig Jahren hierzuland eine Unmöglichkeit gewesen. Wenn man die Zeichnungen und Malereien von Kindern und Jugendlichen — es sind die Schöpfungen von Fünf- bis Sechzehnjährigen, die im Hause der Aquarellisten eben zur Schau gestellt werden — mit den Maßstäben beurteilt, die man ans Werk Erwachsener zu legen pflegt, sind sie in überwiegender Mehrzahl natürlich als unreif und dilettantisch abzulehnen. Man war vor dreißig Jahren in den meisten Ländern Europas noch nicht so weit, Kinderkunst als etwas Besonderes zu betrachten, sie nicht bloß vom künstlerischen Standpunkte aus, sondern auch vom psychologischen und erzieherischen anzusehen und zu werten. Was heute psychologisch pädagogisches Gemeingut: daß der Schöpfertrieb dem Menschen eingeboren ist, das war zu Beginn des Jahrhunderts nur das Wissen von jenen Wenigen, die sich mit den Kunstäußerungen der Primitiven (der Neger und der amerikanischen Urbevölkerung wie der Menschen der prähistorischen Perioden) beschäftigt und die verblüffende Ähnlichkeit entdeckt hatten, die zwischen den Kunstemanationen der Primitiven und denen von Kindern besteht.

CONSTANCE HOUSE, ENGLAND, 16 JAHRE ALT

Wohl hatte es, von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts angefangen, einige erleuchtete, mit Erziehungsproblemen befaßte Geister gegeben, die den im Kinde schlummernden schöpferischen Trieb erkannt hatten und zu pädagogischen Zwecken auszunützen trachteten, um die Sinne des Kindes vor allem zu schärferer Beobachtung zu lenken. Gemeint sind Männer wie Pestalozzi, Fröbel, der Begründer des Kindergartens, und der Philosoph Herbart. Zumal Fröbel, der die Kinder in Ton modellieren oder mit farbigen Stiften malen ließ, kam heutiger Praxis schon recht nahe. Erst um die Mitte des vergangenen Jahrhunderts wurde Kunstunterricht in den Lehrplan der meisten europäischen Schulen aufgenommen. Doch durchaus nicht aus künstlerischen oder erzieherischen Gründen, sondern aus recht praktischen: die sich schnell entwickelnde Industrie bedurfte des handwerklich geschulten Arbeiters. Und den heranzubilden, war der Hauptzweck des Kunstunterrichts an unteren und mittleren Schulen. Dieser Unterricht bestand im wesentlichen darin, die Schüler griechische Vasenmotive oder geometrische Gebilde, wie Kuben, Kugeln oder Kegeln nachzeichnen und dann austuschen zu lassen, wodurch eine gewisse technische Gewandtheit erzielt werden sollte.

Es darf für immer ein Stolz Österreichs bleiben, daß ein in Wien wirkender Künstler aus Alt-Österreich es war, der einer künstlerischen Erziehung der Jugend neue Wege wies: Franz Cizek, Professor der Wiener Kunstgewerbeschule. Er gab den Kindern Mal- oder Modellierungsutensilien in die Hand und überließ sie nun ihrem künstlerischen Spieltrieb. Es gab keine Weisung, noch weniger Aufträge. Jedes Kind hatte die Freiheit, zu zeichnen, zu malen, was ihm durch den Sinn ging. Und als das erstemal die Ergebnisse dieses freien künstlerischen Spiels der Öffentlichkeit vorgeführt wurden, war die Verblüffung eine allgemeine, der Erfolg ein sensationeller. Für Cizeks Versuche interessierten sich bald die Pädagogen der ganzen Welt.

Wer heute durch die Londoner Ausstellung schreitet, bekommt zu sehen, was damals etwa um 1910 Cizek wahrnehmen konnte: den bildnerischen Drang, der in jedem normalen Kind steckt, den Hang, die Erscheinungen der Welt nachzubilden, im Rahmen der persönlichen Geschicklichkeit, die beim Kleinsten naturgemäß noch sehr bescheiden, beim Halberwachsenen indes oft schon von erstaunlicher Reife ist. In jedem einzelnen Fall spürt man die Freude des jugendlichen Künstlers, seiner Phantasie freien Lauf gewähren zu dürfen. Immer wieder sticht auch die Ähnlichkeit mit der Kunst der Primitiven ins Auge, am stärksten bei den Jüngsten, die den Problemen der Proportion und der Perspektive noch am hilflosesten gegenüberstehen. Heute ist das Interesse an Kinderkunst in England ein immenses, wie übrigens an allen Erziehungsfragen, und der Name Cizeks jedem englischen Pädagogen vertraut. Wie weitausgreifendes Interesse Kinderkunst zu erwecken vermag, erhellt am besten daraus, daß im vergangenen Jahre der ersten „Nationalen Ausstellung von Kinderkunst" 14 000 Einsendungen unterbreitet wurden, heuer hingegen bereits 47 000. Daß die im Werk des Jugendlichen sich offenbarenden Fähigkeiten einen Hinweis auf eine allfällige künstlerische Zukunft des betreffenden Individuums erlauben, kann allerdings nicht behauptet werden. Wunderkinder, wie etwa Albrecht Dürer, der mit 13 Jahren sein berühmtes Selbstporträt schuf, zeigen sich, anders als im Bereich der Musik, fast nie auf dem Gebiete der bildenden Kunst. Die Pubertät löscht fast in allen Kindern den ursprünglichen Schöpfertrieb aus. Was jedoch fürs Leben bleibt, ist die Verfeinerung der Sinne, verstärkte Aufnahmefähigkeit für Farbe und Linie, erhöhtes Verständnis und damit Freude an der bildenden Kunst. Die ungehemmte künstlerische Betätigung, die das Kind betrieben hat, läßt in seiner Seele wohltuend weiterwirkende Spuren zurück — was sich vom sklavischen Kopieren eines Akanthusblattes kaum behaupten läßt.

1

2

3

4

5

6

10

11

14

15

7

12

7

8

9

12

13

2. DEUTSCHE KUNSTAUSSTELLUNG DRESDEN 1949

1 Rudolf Bergander, Walter Meinig und Franz Nolde (Gemeinschaftsarbeit): „Keramik Meißen" (Wandbild) 2 Otto Geigenberger, Dordrecht · 3 Ernst Fritzsch, Sinkende Sonne · 4 Paul Berger-Bergner, Knabe · 5 Rudolf Oelzner, Knabentorso · 6 Walter Arnold, Wäscherin · 7 Heinrich Drake, Junges Weib · 8 Erich Reuter, Der Lauschende · 9 Gustav Seitz, Sitzende mit erhobenen Armen · 10 Bernhard Kretzschmar, Selbstbildnis · 11 Otto Pankok, Bildnis Ernst Barlach · 12 Max Schwimmer, Matrosen · 13 Walter Arnold, Mädchenkopf · 14 Hans Theo Richter, Frau mit Kind · 15 Max Lingner, Das hungernde Kind

ZWEITE DEUTSCHE KUNSTAUSSTELLUNG DRESDEN 1950

Am 10. September 1949 wurde in Dresden die „2. Deutsche Kunstausstellung" eröffnet. Der Ausstellung fiel die Aufgabe einer Orientierung über das gesamtdeutsche Kunstschaffen seit dem Jahre 1946 zu. Es wurden über 3500 Arbeiten von Künstlern aller Besatzungszonen eingesandt. Die Jury — der auch zwei Maler aus Westdeutschland angehörten — wählte annähernd 750 Werke der Malerei, der Graphik und der Plastik aus. Hinzu kamen ein Dutzend von Berliner, Dresdener, Meißener und Chemnitzer Künstlern in Kollektivarbeit hergestellte Wandbilder und eine aus 40 Bildern bestehende Kollektion des Malers Max Lingner. Die in der Stadthalle am Nordplatz untergebrachte Ausstellung war sieben Wochen lang geöffnet und wurde stark besucht; sie rief allerorts Diskussionen hervor und war so etwas wie ein Ereignis. Ein objektives Dokument der gesamtdeutschen Kunstsituation, das klärend oder gar richtungweisend hätten wirken können, war sie nicht.

Die Ausstellung wirkte wie ein vom Zufall dekoriertes Schaufenster, wobei unter „Zufall" im wesentlichen die Ungunst der Verhältnisse zu verstehen ist. Von einem objektiven Überblick — soweit dieser überhaupt möglich ist — konnte noch weniger als bei den in Baden-Baden, Köln und Hamburg veranstalteten Aktionen ähnlicher Art die Rede sein. Maler wie Beckmann, Heckel, Kokoschka, Nolde, Purrmann und Schmidt-Rottluff, wie Baumeister, Fietz, Gilles, Nay, Ritschl und Werner fehlten völlig, ebenso Bildhauer wie Heiliger, Kirchner, Lehmann, Marcks, Mataré und Stadler — um jeweils nur einige wesentliche Namen zu nennen. An ihre Stelle rückten ein paar hundert, bisher nur im provinziellen Maßstab bekanntgewordene und vor die Öffentlichkeit getretene Begabungen, die sich mit viel Fleiß und einer vornehmlich naturalistisch-impressionistischen Palette der Realisierung ihrer Seherlebnisse widmen — zu schweigen von den zahlreichen Surrogaten flinker Epigonen, die vom à la Kaulbach bis zum à la Matisse reichen. Von hier aus auf den noch ungeheuer kontrastreichen, problematischen Stand der deutschen Malerei der Gegenwart zu schließen, wäre unmöglich. So blieb die Ausstellung eine stellenweise arg melancholisch stimmende Angelegenheit, aus der nur spärlich wirklich nennenswerte künstlerische Leistungen herausragten.

Der 1946 verstorbene Otto Geigenberger war ein Künstler von Geschmack und Kultur. Von ihm sind einige Bilder nach Dresden gekommen, die durch ihre edel durchgebildete, besonnene Gelassenheit und ihre klangschöne Peinture unmittelbar überzeugen; die Ansicht aus Dordrecht ist wohl die malerisch respektabelste Leistung der gesamten Ausstellung. Von Carl Crodel gibt es eine große „Mythologische Szene" und einen köstlichen „Märchenerzähler" mit kaffeebraunem Gesicht und bunten Ringelsöckchen — ein humor- und phantasievolles Bild, das durch seinen prickelnden, malerischen Charme und seine originelle Konzeption bezaubert. Crodel weiß einer naiv-poetischen Vision eine von geistvoller Feinheit der Empfindung bestimmte, sinnfällige Klarheit des Ausdrucks zu verleihen. Das „Selbstbildnis" Bernhard Kretzschmars ist eine vorzügliche Leistung. Es wird ein Mensch sichtbar, der malend sein Menschliches offenbart und der durch die Summe der Erfahrung jene große Objektivität besitzt, die alles der Wahrheit opfert. Kretzschmar behandelt die Natur respektvoll, eindringlich, nicht aufdringlich — daher die schöne Freiheit vor dem Objekt und die kultivierte Delikatesse der malerischen Faktur. Von Carl Hofer sieht man drei Arbeiten, die seine hohen bildgestalterischen Qualitäten bestätigen, ohne etwas Neues über sein Talent auszusagen. Anton Lamprecht malt stimmungsschwere Impressionen, während Ernst Fritsch über die Konstatierung eines zufällig erhaschten Eindrucks hinaus zu einer dekorativ-stilisierten, suggestiv-rhythmischen Bildhaftigkeit vorstößt, die nicht mehr Abbild, sondern Gleichnis der Wirklichkeit und der in ihr wirksamen elementaren Kräfte ist. Die attraktive „Auferstehung" des zur Ausstellungseröffnung anwesenden Otto Dix — ein mit sicherem Blick für dekorative Effekte komponiertes, opernhaftes Arrangement — zeigt recht gut, wohin sich dieser einst so unerbittliche, scharf sezierende Gesellschaftskritiker aus den zwanziger Jahren entwickelt hat. Deutlicher jedoch wird dies noch in den etwas kleineren, farbensprühenden „Sonnenrosen" und dem bilderbogenhaft simplifizierten „Bauer mit Kuh" — übrigens gab es im Gebäude der „Staatlichen Kunstsammlungen" in Dresden eine sehr umfangreiche Dix-Sonderschau zu sehen, die bezeichnende Aufschlüsse über diese Entwicklung und über Dix' gegenwärtiges Schaffen vermittelte. Es kann jedoch auf sie — so lohnend es wäre — im Augenblick nicht näher eingegangen werden. Erwähnt werden sollen noch einige schöne Aquarelle von Curth Georg Becker und Rolf Müller. In diesen Arbeiten verbinden sich eine liebenswürdige, dabei leicht ins Hintergründige tendierende Heiterkeit und eine köstlich instrumentierte Koloristik zu einem neuen und eigenartigen Klang, den wir auch in den Werken der Gilles, Kuhn und Bargheer finden und der aus der zeitgenössischen deutschen Malerei nicht mehr wegzudenken ist. Und hier läßt sich am besten ein so sinnenfrohes, intelligentes Talent wie Max Schwimmer anschließen, der mit leichter Hand und einer spöttisch-graziösen Pikanterie des Vortrages seine amüsanten Einfälle niederzuschreiben versteht. Nachhaltigen Eindruck hinterließen noch die Arbeiten von Paul Berger-Bergner, Bruno Goller, Werner Heuser, Wilhelm Imkamp, Curt Neyers, Theodor Rosenhauer, Wilhelm Rudolph, Hermann Teuber und F. A. Th. Winter.

Von den Graphikern überzeugten die Dresdener Zeichner Josef Hegenbarth und Hans-Theo Richter am unmittelbarsten. Hegenbarth hat — wie Toulouse-Lautrec, dem er in mancher Hinsicht verpflichtet ist — eine Vorliebe für die Monstrositäten und abseitigen Bezirke der menschlichen Gesellschaft, in die er mit lakonischer Ironie und klug zuspitzender Polemik hineinzuleuchten weiß. Er hat aus der Summe täglichen Schauens und intensiven Erlebens eine ungemein präzise Beobachtungsgabe und eine suggestive Handschrift entwickelt, die ihn auch zum phantasievollen Illustrator befähigt. Richter fehlt jene optische Aggresivität; die nüchterne Strenge Hegenbarths wandelt sich bei ihm ins Lyrische. Sein Themenkreis ist begrenzt — er beschränkt sich auf die behutsam-intime Formulierung des menschlichen Körpers; auf eine disziplinierte Niederschrift sinnlich gefühlter Natur. Man möchte vor seinen noblen Blättern an Bildhauerzeichnungen denken. Ganz anders wiederum das graphische Medium der Arbeiten Otto Pankoks und des jungen Ulrich Knispel, die mit ihren Holzschnitten sich auf die Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts berufen und doch eine sehr persönliche Schlagkraft des Ausdrucks erzielen. Pankoks Barlach-Bildnis ist durch die vibrierende Nervosität der „primitiven"

Schnittführung und die überzeugende physiognomische Pointierung ein kleines Meisterwerk. Noch kleinere Meisterwerke sind — so möchte man sagen — die handgroßen, amüsanten und von echtem, volkstümlichem Humor erfüllten Miniatur-Radierungen aus dem Zyklus „Deutsche Sprichwörter" von Albert Schaefer-Ast. Und schließlich noch George Grosz, von dem einige Arbeiten aus den letzten Jahren nach Dresden gekommen sind. Es zeigt sich, daß Grosz — ebenso wie Dix — der radikalen, anklägerischen Entschiedenheit, aber auch dem so großartigen Niveau seines früheren Schaffens untreu geworden ist.

Die Plastik ist — wie üblich — über die einzelnen Räume zerstreut, doch das Wesentliche steht nahe beieinander und läßt sich an einer Hand abzählen. Gustav Seitz und Walter Arnold erweisen sich hier als die modernsten bildhauerischen Talente. Seitz besitzt eine außerordentlich starke plastische Vitalität; sein an den Ägyptern und an Maillol geschulter Kunstwille ist auf die strenge Logik der überpersönlichen Form und auf das gestraffte Ruhen im statischen Sein gerichtet, wobei er zu sehr persönlichen Lösungen kommt. Arnold, der den interessanten Versuch wagt, die bekleidete Figur plastisch zu formulieren, ist verhaltener; sein sensualistisches Empfinden für den menschlichen Körper ist differenzierter, naiver. Die von weichen Linien begrenzte, in großen, ruhigen Massen gebildete Körperlichkeit ist von einer zarten, empfindungsvollen Reife und das Naturerlebnis ist — ähnlich wie bei Haller — auf eine sublim-distinguierte Weise zur Kunstform geworden. Hervorzuheben sind noch Heinrich Drake und Rudolf Oelzner; beide werden von einer äußerst empfindsamen Sensibilität geleitet und überlassen sich weitgehend der Inspiration durch das unmittelbar sinnliche Erlebnis. Ihre bevorzugte Aufmerksamkeit gilt der klaren, fließenden Kontur, der Tastbarkeit der plastischen Form und einer intimen Seelen- und Gebärdensprache. Erwähnt werden müssen noch Heinrich Holthaus, Erich F. Reuter, Richard Steffen und Kurt Zimmermann, auf dessen sensible Zeichnungen mit besonderem Nachdruck hingewiesen werden soll.

Am Eingang der Ausstellung stand ein lebensgroßer „Knabe mit Taube" von Zoltan Szekessy — Symbol des Friedenswillens

Hans Kinkel

OTTO FISCHER: CHINESISCHE PLASTIK

Verlag R. Piper und Co., München. 202 Seiten. 139 Abbildungen. DM 30,—.

Otto Fischer, der als Direktor der Stuttgarter Gemäldegalerien in den Jahren 1925/26 Studienreisen in Ostasien ausführte, über dessen Kunst er schon zuvor Einzelarbeiten und größere Werke veröffentlicht hatte, und danach als Konservator der Baseler Kunsthalle wirkte, hatte sich nach umfangreichen Arbeiten über Albrecht Dürer und die Geschichte der deutschen Malerei noch einmal seiner alten Studienrichtung zugewandt. Doch schwebte ein Unstern über der Herausgabe dieses letzten Werkes, da sein Satz zweimal durch Luftangriffe vernichtet wurde, so daß es erst in diesem Jahre nach dem am 9. April 1948 erfolgten Tode seines Verfassers als eine letzte Gabe an seine Freunde und Verehrer erscheinen konnte.

Diese Darlegung der chinesischen Plastik als einer der anderen Kulturen ebenbürtigen hohen Kunst sollte eigentlich nicht der in der Einleitung gegebenen Rechtfertigung bedürfen. Denn den Fachkreisen aller Nationen war sie seit über 50 Jahren bekannt, wie schon ein Blick in das Literaturverzeichnis lehrt, ebensowohl einem jeden, der mit offenem Auge in Ostasien gelebt hat. Und doch ist die Feststellung Fischers bedingt richtig, daß diese Seite der chinesischen Kunst nicht die gebührende Beachtung gefunden hat, nämlich bei allen jenen, die aus Liebhaberei oder Wissensdrang sich nur gelegentlich mit den Schätzen ostasiatischer Kultur beschäftigen können. Gewiß ist jene Zeit längst vorbei, da wir chinesische Plastik nur in Form spielerischer Zierfiguren, wie statt der großen japanischen Malerei nur den Farbholzschnitt kannten. Ein solches Vorurteil wirkt immer lange nach, und auch weiterhin blieb der Eindruck erhalten, als ob sich die plastische Begabung des Chinesen in der Kleinkunst erschöpft habe, als die Grabbeigaben der Tang-Zeit durch den Kunsthandel allgemein verbreitet wurden, während große Werke seltener auftauchten und vorwiegend in einige zahlungskräftige Länder wanderten. Begünstigt wurde diese falsche Einschätzung durch das eigene Urteil der Chinesen, die nur Malerei und Schreibkunst als freie Künste geachtet haben, dagegen jede andere künstlerische Äußerung, weil mehr handwerkgebunden, geringschätzten, was uns bei der Selbsterhebung der Literaten, aus deren Kreis alle Maler stammten, zu dem höchsten gesellschaftlichen Rang nicht weiter zu wundern braucht. In deutscher Sprache wurde bisher die chinesische Plastik nur im Rahmen größerer Darstellungen der gesamten Kunst Ostasiens oder in kleineren Sonderarbeiten behandelt, so daß diese zusammenfassende Schau des plastischen Schaffens über die Jahrtausende der chinesischen Entwicklung hinweg einem echten Bedürfnis entspricht und durch die Kunst der Auswahl des Gebotenen eine jedenfalls unserem gegenwärtigen Kenntnisstande entsprechende lückenlose Einsicht in alle Phasen vermittelt.

Anders als in den übrigen Kulturen Asiens und des Abendlandes stehen am Anfang der Entwicklung kultisches Gefäß und Tierform, diese zunächst auch an das Gerät oder die Architektur gebunden. Wenn man mit dem Verfasser die Anfänge und eine über tausendjährige Entwicklung der Bronzegefäße der Plastik zurechnet, so liegt die Berechtigung hierzu in der ihrer sakralen Bestimmung entsprechenden monumentalen Gestaltung und auf den Zweck des Opfers bezogenen Sinngebung, die uns ein Zeugnis bieten für noch weiter auszudeutende älteste religiöse Vorstellungen, aus denen später das grandiose Weltbild des chinesischen Universismus erwachsen ist. Auch in anderer Weise ist diese Betrachtung der Opferbronzen notwendig, weil sie, noch unbeeinflußt von außen, die eigentümliche Art der der Anschauung und Ausdeutung der Welt entsprechenden rein chinesischen Formgebung uns vorstellen, welche auch späterhin Grundzüge der Gestaltung anders gearteter Weltbilder blieben, um Form und Sinn dem eigenen Gesetz einzufügen. Die Entwicklung der Gefäße selbst aber führte von den unvergleichlich großartig erdachten und mit reichster Phantasie durchgebildeten, in China selbst als höchste Schätze der Vergangenheit gesammelten und bei uns als eine der

großen Leistungen der chinesischen Kunst gewerteten Opferbronzen der späteren Schang- und der frühen Tschou-Dynastie über die auf große einfache Motive reduzierten, der Sichtung des alten und Formung des klassischen Weltbildes entsprechenden Kultgeräte der mittleren Tschou-Zeit, dann über eine neue hohe Blüte der Gefäßkunst, die sich als Spiegelbild der Geistes- und Machtkämpfe aus alten Bindungen löst und nun die funktionell reinsten Formen anstrebt, die statt mit drängendem Symbolschmuck mit blühendster Ornamentik überzogen werden und ihre Verweltlichung andeuten, zur reinen Form ohne plastischen oder auch nur reliefartigen Schmuck der Gefäße der Han-Zeit.

Wenn Fischer an zweiter Stelle die Tiergestalt behandelt, die doch auch in der Gefäßkunst schon eine den alten religiösen Anschauungen entsprechende Anwendung teils als symbolhafter Dekor, teils als Formprägung gespielt hat, so ist hierfür die Tatsache maßgebend, daß die Tierplastik ihre höchste Entwicklung erreicht hat, als sie in einem religiös anders gearteten Zeitalter nicht mehr Element der Sinngebung einer Mensch und Gottheit bindenden magischen Handlung war, sondern aus der Vieldeutigkeit dieser Beziehung gelöst und auf eine Funktion des Gräberkultus beschränkt wurde, welcher für die neue Weltanschauung mit der Vater-Sohn-Beziehung als Grundlage jeglicher moralischer Ordnung, die im Ahnendienst die Zeiten umspannt, die Grundtugend der Ehrfurcht sichert. Hier schützen die Wächtertiere, paarweise aufgestellt, in ganz wirklichkeitsferner Gestalt dank ihrer dämonischen, abwehrenden und wohltätigen Kräfte den heiligen, zum Grabe führenden Weg, offenbar in Fortwirkung älterer Vorstellungen. Fischer zeigt die ganze Entwicklung auf, von der rein chinesischen Bildung am Bronzegefäß über Zwischenphasen, die schon westasiatische, in ihrer Wanderung noch nicht aufgeklärte Einflüsse vermuten lassen, die aber dank der uralten Tradition ohne jede Unstetigkeit eingeschmolzen wurden, zu den Steinbildern vor den Gräbern der südlichen Dynastien, welche nach dem Einbruch der Barbaren im fünften und sechsten nachchristlichen Jahrhundert den Süden des Reiches vor der Fremdherrschaft bewahrten. Zu ihnen gehören, nicht nur den räumlichen Abmessungen nach, die eindrucksvollsten Leistungen der chinesischen Plastik, von denen bisher keines aus dem ihm zugehörigen Raum in ein Museum entführt worden ist. Wer vor ihnen gestanden hat, wird durch die Worte, welche der Verfasser ihnen widmet, noch einmal in ihren Bann geschlagen. Aber auch die andere Richtung der Tierplastik, die sich aus dem gemeinsamen Ursprung zur Zeit der monumentalen Grabplastik als getreue Nachbildung von Vorbildern der Natur von jener loslöst, findet durch Fischer eingehende Besprechung und Würdigung. Zusammen mit Nachbildungen von Menschen und Geräten sind diese Kleinplastiken als Grabbeigaben bestimmt, den Toten mit einem Widerschein des Lebens zu umgeben. Sie sind bis zu ihrem in der Tang-Zeit erreichten Höhepunkt durch Wort und Bild in kostbaren Beispielen wiedergegeben worden.

Die dritte Entwicklungsreihe, welche der Verfasser vorführt, die des Menschenbildes, beginnt zwar auch schon in ganz früher Zeit. Es hatte aber damals innerhalb der großen Plastik nur eine untergeordnete Bedeutung, denn dem Chinesen war die Darstellung des Göttlichen in der Form des vollkommenen Menschenbildes fremd. Es diente ihm nur als Teil einer größeren plastischen Gestaltung oder, wenn es als Figurenpaar den heiligen Weg säumte, trat es hinter der Dämonie der Tierfiguren völlig zurück, nur um die Ehrfurcht des Dienenden zu verkörpern und den Rang des Verstorbenen anzuzeigen. Eine freiere Gestaltung findet die menschliche Figur schon in den Grabbeigaben der Han-Zeit, um danach den Einfluß widerzuspiegeln, der von der durch den Buddhismus angeregten großen Plastik ausgeht. In dieser erst gewinnt das Menschenbild symbolhafte Bedeutung. Zuerst wird es rein im indischen Sinne nachgeformt, nicht nur mit den kanonisch festgelegten Haltungen und Gebärden, welche jede Erscheinung in dem riesigen Pantheon des Mahayana-Buddhismus charakterisieren, sondern auch als körperliche Idealgestalt des Buddhas, wie sie ihm der Legende gemäß zukommt. Diese Übernahme entspricht der inbrünstigen Hingabe des Chinesen an die indische Erlösungsreligion in den dem Zusammenbruch des Han-Reiches folgenden vier Jahrhunderten eines nur vorübergehend unterbrochenen Zerfalls. Doch der fundamentale Gegensatz der Lehre zum chinesischen Lebensgefühl forderte den Widerstand heraus und führte auf der anderen Seite zu ihrer Umformung im chinesischen Sinn, die ihr Spiegelbild in einer der größten Leistungen der chinesischen Kunst hat: der Entsinnlichung der Figuren, ihrer Steigerung über die Wirklichkeit des Körpers hinaus und ihrer Vergeistigung und Beseelung durch Erhabenheit und Ruhe wie durch Ausdruck und Gebärde. Fischer führt uns dieses ungeheure Thema, das schon rein mengenmäßig in seinen Schöpfungen alle anderen Gebiete übertrifft, das vom erlösten Erlöser über die der Erleuchtung gewärtigen Bodhisattva-Gestalten, die bekehrten und als Schutzgottheiten der Lehre dienenden Dämonen zu den historischen Gestalten der Jünger, Apostel und Priester reicht, in seinem ganzen Umfange vor Augen als eine dauernd im Fluß bleibende, künstlerische Entwicklung zufolge der nie zu völliger Lösung führenden Auseinandersetzung des chinesischen Geistes mit der ihn bald anziehenden, bald abstoßenden fremden Welt. So konnte es nicht ausbleiben, daß die nach buddhistischem Vorbild geformte, aber auf urchinesischen Vorstellungen beruhende taoistische Kirche ihr Pantheon von Göttern und Heiligen nun auch in Menschengestalt formte, zwar in Anlehnung an die buddhistische Kunst, aber infolge der von dieser gebotenen Kraft des geistig-seelischen Ausdrucks auch mit deutlicher Distanzierung.

Dieser ganze Reichtum der chinesischen Plastik wird in sorgfältiger Untersuchung mit sehr eindringlichen Worten vorgeführt. So hat der Verfasser, um uns diese Welt zu erschließen, noch den Versuch einer Wesensdeutung dieser Kunst hinzugefügt. Ob es sich dabei um die Formgesetze handelt oder um das Verhältnis des Künstlers zur Natur, der Verfasser stellt sie in den größeren Zusammenhang der chinesischen Weltanschauung, und der aufmerksame Leser wird tief angeregt und findet Entsprechungen auf allen Gebieten der chinesischen Geistigkeit, erkennt damit ein Sosein und gar nicht Anderssein können. Mögen die politischen Grenzen immer unübersteiglicher geworden sein, seit ich vor 13 Jahren zum letzten Male mit dem Verfasser in der Züricher Straße in Basel Erinnerungen vergleichen und geistigen Austausch in einer freieren Zukunft planen konnte, noch gefährlicher sind die Mauern des Unverständnisses, durch die hohe Kulturen voneinander getrennt gehalten werden. Man fühlt aus den oft kühn gesteigerten Formulierungen das Anliegen des Verfassers heraus, einen Weg über geistige Grenzen zu bahnen, ein drängendes Werben für die großen Werte der einem Drittel der Menschheit die Grundlagen bietenden ostasiatischen Kultur, indem er uns die Maßstäbe bietet zu einer gerechten Wertung der großartig entfalteten und die Nachbarländer anregenden chinesischen Plastik. *W. Meßener*

DIE MODERNE KUNST UND IHRE JÜNGSTEN GEGNER

Die Münchner Ausstellung „Der blaue Reiter", die im vergangenen Herbst stattfand, war — darüber sind sich alle Kunstfreunde einig — ein Ereignis, das die entscheidende Bedeutung jener hauptsächlich von Kandinsky, Marc und Macke herbeigeführten Kunstwende bestätigte. Die fast vier Jahrzehnte, die seit der ersten Ausstellung des „Blauen Reiter" bei Thannhauser, München, verflossen sind, haben den Bildern nichts von ihrer ursprünglichen Virulenz genommen; die Bewährungsprobe einer Retrospektive ist von den Pionieren der abstrakten Kunst glänzend bestanden worden. Nun wollte eine paradoxe Fügung, daß ungefähr zum selben Zeitpunkt die alten Feinde des antinaturalistischen Kunstschaffens Verstärkung erhielten durch neue Kräfte, von denen einige früher zu den Protagonisten der modernen Kunst zählten.

Den wuchtigsten Angriff gegen die moderne Kunst in toto führte der Wiener Kunsthistoriker Hans Sedlmayr in seinem Buche „Verlust der Mitte", mit dem sich „Das Kunstwerk" demnächst auseinandersetzen wird. Unabhängig von ihm, doch gleichen Sinnes mit ihm, machte der Kunstschriftsteller Wilhelm Hausenstein neuerdings der modernen Kunst den Prozeß, zur Überraschung aller, die den Verfasser der schönen Monographie über Paul Klee als einen der glänzendsten Interpreten der avantgardistischen Kunst in Erinnerung behielten.

„Was bedeutet die moderne Kunst", fragt er in seiner gleichbetitelten Schrift, erschienen im Verlag „Die Werkstatt", Leutstetten vor München, fragt er „aus der Bedrängnis eines Gewissens, das mit der Frage nach dem Zustand und der Bedeutung moderner Kunst endlich ins reine kommen wollte", fragt er am Abend seines Lebens, seines vornehmlich dem deutenden Verständnis bildender Kunst gewidmeten Lebens. Künstlerische, aber mehr noch religiöse Bedenken veranlaßten ihn, den Gedanken zu erwägen, ob man den modernen Künstlern nicht raten sollte, ihre Werkzeuge für eine gute Weile niederzulegen, „um nur einfach die Hände zu falten". Aber er sieht selbst ein, daß dies eine „ideale Forderung" ist, deren Erfüllung man nicht erwarten darf: „Die Kunst wird weitergehen, wie auch immer das Gesetz ihres künftigen Weges beschaffen sein mag: ob es ein diesseitiges, ein innerweltliches und innerkünstlerisches artistisches Gesetz bleiben oder aber einer erneuerten Einsicht in metaphysischen Voraussetzungen verdankt sein wird. Und allerdings: allein das Zweite würde helfen können."

Wenn für Hausenstein die Frage nach Wert und Unwert bildender Kunst in dieser Zeit ein theologisches Anliegen geworden ist, wenn Sedlmayr den „Verlust der Mitte" als Grundübel der modernen Kunst diagnostiziert, wenn Sigismund von Radecki in seinem Aufsatz „Die Zeit ohne Bild" („Frankfurter Hefte", Mai 1949) die Kunst der Gegenwart als ein fast nur noch formalistisches Phänomen beurteilt, „jenseits des Gebetbildes", so meinen sie alle den „Unzusammenhang der Kunst mit der positiven Religion", in dem schon der Frühromantiker Runge die Hauptursache des Kunstverfalls gesehen hat.

Ebenfalls vom religiösen Standpunkt aus be- und verurteilt der seit vielen Jahren in der Schweiz ansässige deutsche Maler und Illustrator Richard Seewald die moderne Kunst in seinem Buche „Über Malerei und das Schöne" (Rex Verlag, Luzern). Es geht ihm hauptsächlich um die Aufgabe des christlichen Malers in der Gegenwart. Er zitiert das Wort Fra Angelicos: „Um die Dinge Christi zu malen, muß man mit Christus leben", woraus er folgert, daß es überhaupt keine christliche Malerei gibt, sondern nur christliche Maler. „Das Christsein kommt der Person zu."

Als eine christliche Tugend empfiehlt Seewald den Künstlern, besonders denen, die kirchliche Wandbilder malen, das Maß, wie es von den Mosaizisten in Ravenna, von Giotto, Fra Angelico, Piero della Francesca innegehalten worden ist, nicht mehr aber von Rembrandt, Greco und Grünewald, die Genies waren, große Maler, aber keine Wandmaler. Wie Sedlmayr erblickt Seewald das „Rettende" in Maß und Mitte.

Auch Rudolf Schlichter, der Verfasser der Schrift „Das Abenteuer der Kunst" (Rowohlt, Stuttgart), ist ein moderner Maler. Seine temperamentvolle Kapuzinerpredigt gegen die moderne Kunst spart den Surrealismus aus — Schlichter vermutet in ihm „einen der Ansatzpunkte zu einer möglichen Umkehr aus unserer verfahrenen Situation". Das heißt allerdings pro domo sprechen, denn Schlichter ist einer der Hauptvertreter des gegenständlichen Surrealismus in Deutschland.

*

Unter den kritischen Stimmen des Auslands gegen die moderne Kunst seien zwei registriert: die des Engländers Herbert Read und die des Amerikaners Lincoln Kirstein. „Hat die Malerei noch eine Zukunft", betitelt Herbert Read einen Aufsatz, den die Zeitschrift „Der Monat" in ihrem vierzehnten Heft veröffentlicht hat. „Wir wollen uns doch nichts vormachen", sagt Herbert Read mit brutaler Offenheit, „der von der heutigen Zivilisation geformte Durchschnittsmensch ist für ästhetische Dinge so gut wie tot". Besonders die Tafelmalerei ist in Reads Augen eine überlebte Kunst, die nur von überlebten Institutionen wie Akademien künstlich verewigt werde. Daher Schluß mit den staatlich subventionierten Kunstschulen! Wer den Drang in sich verspürt, zu malen, tue es in seiner Freizeit! Wie zu erwarten, haben bereits eine Reihe deutscher Künstler gegen die reichlich provokanten Ausführungen Reads Einspruch erhoben.

Nicht glimpflicher als der Engländer Read geht der Amerikaner Lincoln Kirstein mit den modernen Künstlern um, denen er in seiner in „Harper's Magazine" veröffentlichten Diatribe vorwirft, daß ihnen „angemessene geistige Tätigkeit und handwerkliches Können fehle und daß Vollendung bei ihnen selten geworden sei", weshalb er sie als „berufsmäßige Dilettanten" disqualifiziert.

Sowohl Herbert Read, der sich in England für Paul Klee eingesetzt hat, als auch Lincoln Kirstein, einer der Kuratoren des New Yorker „Museum of modern Art" standen früher der modernen Kunst wohlwollend und verständnisvoll gegenüber. Ihre „Apostosie", wenn man den Abfall von ihren einstigen Überzeugungen so nennen darf, wird bei weitem noch übertroffen durch die sensationelle Wendung, die einer der führenden Vertreter der modernen Kunst, der Italiener Giorgio de Chirico, vollzogen hat. Sein Apostatentum wütet gegen seine eigenen Werke, sofern sie nicht in seiner letzten Periode entstanden sind. Von diesen allerdings erwartet er nichts weniger als Heil und Rettung der modernen Malerei. Er nennt sich selbst pictor optimus, seit er von seinen surrealistischen oder

vielmehr oniristischen Häresien zurückgefunden hat zu der Rechtgläubigkeit einer durchaus akademisch musealen Malweise. Gegen die Bewunderer seiner Bilder aus der metaphysischen Epoche, die seinen Weltruhm begründet haben, kämpft er ebenso erbittert wie gegen die moderne Kunst überhaupt, die in seinen Augen degeneriert ist. Auch der Spanier Salvadore Dali hat sich neuerdings aus einem surrealistischen Saulus zu einem raffaelisch gesinnten Paulus gewandelt, der in seinen künftigen Bildern „die orthodoxe Religion mit dem unorthodoxen Surrealismus" verbinden will. Woher kommt nun diese epidemisch ausbrechende Animosität gegen die moderne Kunst? Man kann verschiedene Ursachen vermuten. Revolutionen, auch Kunstrevolutionen, ziehen oft Restaurationstendenzen nach sich. Der Faktor der Desillusionierung spielt im Generellen wie im Individuellen eine Rolle. Dem ernüchterten Blick des Alters erscheint die überschwängliche Begeisterung der eigenen Jugend als Torheit, die man bereut. Dazu kommt das Unbehagen an den sozialen, geistigen und religiösen Zuständen der Zeit, ein Unbehagen, welches das Teilphänomen der Kunst für die Gesamtlage verantwortlich macht.

Wie dem auch sei: keineswegs dürfen die neuesten pessimistischen Beurteilungen der modernen Kunst Anspruch erheben auf größere Objektivität und Richtigkeit, weil sie auf einem Gesinnungswechsel beruhen. Wenn sie die moderne Kunst destruktiv, chaotisch und nihilistisch nennen, so verwenden sie Ausdrücke, die zum eisernen Bestand der „klassischen" Gegner des modernen Kunstschaffens, besonders der rassen- und klassenbewußten Dogmatiker staatlicher „Befehlskunst" gehören. Der religiös theologische Gesichtspunkt aber, der bei Sedlmayr, Hausenstein, Radecki und Seewald vorwaltet, will nicht wahrhaben, daß es in der modernen Kunst eine starke religiöse oder zumindest präreligiöse Unterströmung gibt.

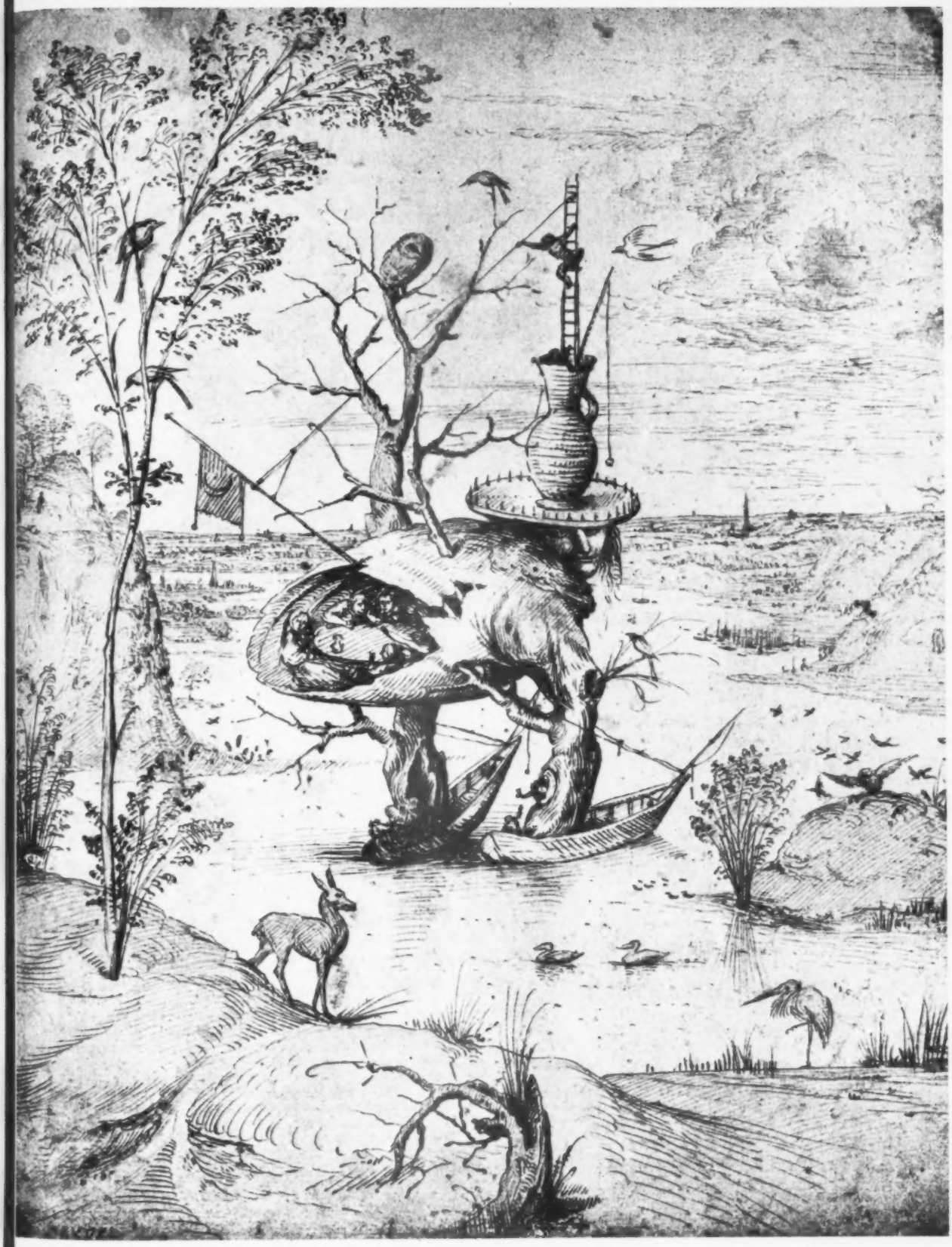
Mir jedenfalls scheinen die heillosen, gar nicht erbaulichen, gar nicht erhebenden, gar nicht tröstenden Bilder der modernen Kunst, für welche die paradiesische Schöpfung vor dem Sündenfall nicht existiert, dem Pauluswort von der Schöpfung, „die da seufzt und in Geburtswehen liegt immer noch", mehr zu entsprechen, als der ganz diesseitige, wahrhaft „gottferne" Realismus des neunzehnten Jahrhunderts.

Leopold Zahn

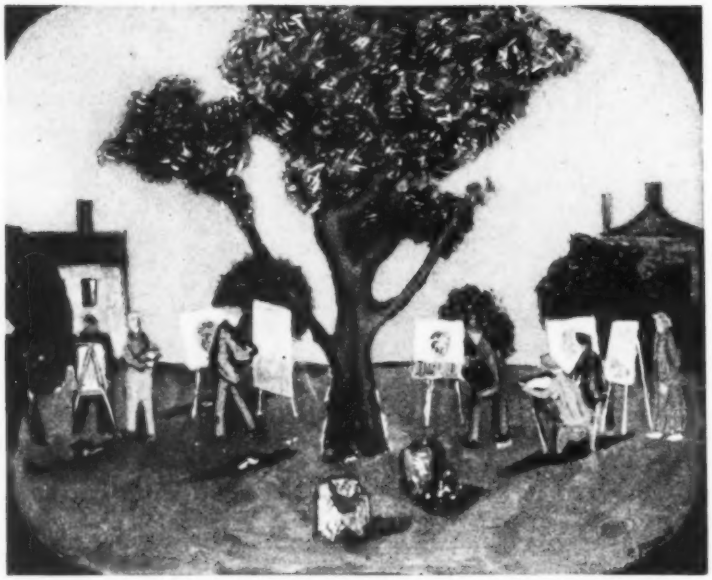
LEBENSSPUREN DES HIERONYMUS BOSCH

Der spätmittelalterliche Maler Hieronymus Bosch (1450 bis 1516) hat der Kunstwissenschaft vielerlei Rätsel aufgegeben. Dieselben betreffen sowohl sein Werk, die Datierung der Bilder, die Deutung ihres zumeist sonderbaren Inhalts wie die Persönlichkeit und das Leben des Meisters. Ein schier undurchdringliches Dunkel hat sich über das Erdenwallen des Malers gebreitet, von dem schon Karel van Mander in seinem berühmten „Schildersboek" erklärte, daß er darüber nichts Näheres habe erfahren können. Man ist sich darum in den letzten vierzig Jahren, seitdem die Beschäftigung mit Hieronymus Bosch einen so unerhörten Aufschwung nahm, in vielerlei Vermutungen ergangen, ohne daß sich das Bild des Künstlers recht verdeutlichen, seine Figur und seine Lebensumstände recht leibhaft werden wollten. Wirkliche, sein Dasein betreffende Gewißheiten werden erst nunmehr bekannt, und zwar durch Jan Mosmans, Archivar in 's Hertogenbosch, der Stadt, wo der Maler die längste Zeit seines Lebens zugebracht und deren (abgekürzten) Namen er zu dem seinen gemacht hat. Denn eigentlich hieß er Hieronymus van Aken, woraus man geschlossen hat, daß seine nächsten Vorfahren, etwa sein Vater, aus dem deutschen Aachen eingewandert sein müßten. Dem ist nicht so. Jan Mosmans hat festgestellt, daß es Leute mit dem Familiennamen „van Aken" in und um 's Hertogenbosch bereits seit 1230, also zweihundert Jahre vor der Geburt des Malers, gegeben hat. Daß die ersten van Akens aus Aachen abstammten, bleibt natürlich wahrscheinlich. Weiter vermag Jan Mosmans auf Grund seiner archivalischen Funde einen Stammbaum des Malers aufzustellen, der bis auf den Großvater des Malers, Meister Jan van Aken (1385 bis 1456) zurückgeht, wobei er die wissenswerte Tatsache zutage förderte, daß dieser Ahn des Künstlers gleichfalls Maler war. Er hatte vier Söhne, die allesamt gleichfalls den Pinsel und die Palette führten, und eine Tochter, die ins Kloster ging. Dem drittgeborenen Sohne mit Namen Antonius erwuchsen vier Söhne, die sich wiederum der Malkunst widmeten; der jüngste unter ihnen, der den in 's Hertogenbosch wenig gebräuchlichen Vornamen Hieronymus empfing, errang Weltruhm. Aus diesen urkundlich belegbaren Angaben geht hervor, daß das Genie des Hieronymus Bosch in der Familie keinen Sonderfall, sondern die höchste Gipfelung einer fortgeerbten und fortgeübten Anlage darstellt. Nachfahren hat Hieronymus Bosch keine besessen; bei den Söhnen seiner Brüder und deren Abkömmlingen erbte sich die Künstlerbegabung weiter fort. Die Frau, die der Künstler 1477 heiratete, eine geborene Aeleijt (Aleida) van den Mereven, war eine Patrizierstochter, die ihrem Manne die Lehnrechte auf ein kleines Gut in Oirschot als Morgengabe mitbrachte, wo der Künstler nach der Feststellung Jan Mosmans verschiedene Jahre gelebt und gearbeitet hat. Die Mittel seiner Frau und das eigene, sich beständig hebende Einkommen erlaubten es ihm, in 's Hertogenbosch am großen Marktplatz das Haus „T Root cruys" (Zum roten Kreuz), heute Hausnummer 61, zu erwerben, worin er, nach seiner Rückkehr in die Stadt, seine Werkstätte errichtete und nicht als „einsamer Künstler", sondern im Verein mit Gehilfen und Schülern seine Bilder ausführte. Zählte er schon dank seines Eheschlusses zu den „besseren Ständen", so machten ihn die Notabeln zu einem ihnen Ebenbürtigen durch die Aufnahme in die „Brüderschaft Unserer lieben Frau". Die Rechnungsbücher der Brüderschaft belegen es, daß er bei seinem Tode ein bürgerlich feierliches Begräbnis fand. Seine Witwe überlebte ihn um sieben Jahre. Die Frage, ob der Künstler Reisen ins Ausland unternommen habe, beantwortet Jan Mosmans auf Grund seiner Forschungen bejahend. Nach ihm ist Hieronymus sowohl in Spanien wie im deutschen Rheinland (Köln) gewesen. Mosmans weist auf den Bildern des Künstlers bestimmte Landschaft- und Städtemotive nach, die er von seinen Reisen in die Fremde mit heimbrachte. Mosmans Befunde gehen auf Urkundenforschungen zurück, die er seit über vierzig Jahren betrieben und nunmehr in einem ausführlich dokumentierten Werke niedergelegt hat. ('s Hertogenbosch; Verlag G. Mosmans Zoon.) Das Werk, welches der Hieronymus-Bosch-Forschung zum ersten Male beglaubigte biographische Unterlagen liefert, enthält weiter wichtige Angaben über die vom Künstler verwendeten Modelle, über die Entstehungszeit einiger seiner Bilder und über sein mutmaßliches, aus gewissen Selbstbildnissen zu erschließendes Aussehen.

F. M. Huebner



H. BOSCH, DER BAUMMENSCH



PETER JANSSEN, MALSCHULE

AUS DEM NOTIZBUCH DER REDAKTION

Peter Janssen zählt zweifellos zu den profilierten Persönlichkeiten der jüngeren Düsseldorfer Maler (geb. 1906). Seine Bilder aus der Zeit 1948/49 zeigte unlängst die Galerie Nebelung, Düsseldorf. Die Faszination Janssens geht von einer Farbenlust aus, die der Lebensfreude des rheinischen Menschen entspringt. Die rheinischen Landschaften überwiegen. Bemerkenswert die klare Stilisierung, mit der z. B. ein Baum mitten in eine Wiese („Malschule") gestellt wird, oder jene seltsame Verbindung von realistischen Darstellungen und symbolisierenden Details („Erinnerungen an den Mittelrhein", „Stilleben mit Tisch"). Die Bilder Janssens atmen bei aller modernen Bewegtheit und geistiger Auseinandersetzung, in der Fülle leidenschaftlicher Lebenskraft („Boote mit roten Segeln", „Fest") eine durch Bändigung und Distanz gewonnene, fast „altmeisterlich" wirkende beruhigende Heiterkeit.

Malerwettbewerb Jung-Westfalen 1950 in Münster i. W. Alle jungen Maler unter 35 Jahren (Jahrgang 1915 eingeschlossen), sofern sie in Westfalen ansässig sind, oder, falls sie außerhalb der Provinz wohnen, dort geboren worden sind, werden aufgefordert, sich um den „Jahrespreis Jung-Westfalen (Maler)" zu bewerben, der nach längerer Unterbrechung in diesem Jahre wieder zur Verteilung gelangt. Nähere Auskunft beim Westfälischen Kunstverein, Münster Westf., Landesmuseum.

Professor Dr. A. E. Brinckmann aus Köln hielt auf Einladung des Comité Française d'Echanges avec l'Allemagne Nouvelle einen Vortrag über das Thema „Die künstlerischen Beziehungen in Europa zu Beginn des 18. Jahrhunderts". Der in französischer Sprache gehaltene Vortrag, der in anschaulicher und eindrucksvoller Weise die Einflüsse aufzeigte, die sich zur Zeit des Barock und des Rokoko auf dem Gebiet der Kultur und Architektur in Europa geltend machten, wurde durch eine Reihe sorgfältig ausgewählter Lichtbilder unterstützt. Das zahlreiche Auditorium, unter dem sich viele Studenten und Mitglieder des Germanistischen Instituts der Pariser Sorbonne befanden, spendete dem Vortragenden lebhaften Beifall. Professor Brinckmann wurde eingeladen, weitere Vorträge in anderen französischen Universitätsstädten zu halten.

Versteigerung bei A. Weinmüller, München, Die kunstwissenschaftliche Handbibliothek der Sammlung Dr. Konrad Strauß wird am 22. März durch Adolf Weinmüller in München (jetzt Briennerstr. 51) versteigert. Sie enthält die großen Künstlerlexika, Quellenwerke und Monographien über Malerei, Plastik und Architektur, vor allem aber außergewöhnlich reiche Literatur über altes Kunstgewerbe (Keramik, Porzellan, Fayence, Teppiche, Möbel usw.) und illustrierte Kataloge bedeutender Kunstsammlungen.

218 graphische Blätter von Franzisco Goya, die aus dem Besitz des ungarischen Porträtmalers A. Laszlo stammen, wurden in der Galerie Pini in Mailand gezeigt und sollen später auch in anderen Städten Europas und Amerikas ausgestellt werden.

Vordemberge-Gildewart. In Amsterdam erscheint bei „Editions Duwaer" das Album Vordemberge-Gildewart, welches mit 12 Farbtafeln und 44 Schwarzweiß-Abbildungen einen Überblick über das seit 30 Jahren konsequent entwickelte Schaffen dieses Meisters gibt. Arp hat ein Vorwort geschrieben. Ein Artikel des Künstlers selbst, eine Bibliographie, eine Biographie, eine Liste der öffentlichen und privaten Sammler, sowie ein Ausstellungsverzeichnis vervollständigen diese einmalige, numerierte Luxusausgabe.

Im *Deutschen Ledermuseum in Offenbach a. M.* wurden die folgenden Abteilungen zugänglich gemacht: In 2 Sälen „Die schönsten Stücke des Deutschen Ledermuseums", die große Schattenspielabteilung (Schattenspiele aus Tierhaut aus Ägypten, Indien, Siam, Java, Bali, China), eine Ausstellung „Lederware und Schuh im vorigen Jahrhundert" sowie in drei neu instand gesetzten Räumen die Sonderschau „Lederkleidung".

Antiquariat Georg Ecke, Berlin versendet soeben seinen Antiquariatskatalog 197 mit einer reichen Auswahl von Gesamtausgaben.

Auktionspreise: Auf der 7. Auktion des Stuttgarter Kunstkabinetts R. N. Ketterer erzielten Werke der modernen Graphik, zum größten Teil aus der Sammlung Dr. H. Stinnes, sehr gute Preise. Die Farblithographie „Das kranke Mädchen" von Edward Munch erreichte DM 4500.— (Taxpreis DM 2500.—); eine Kaltnadelradierung des gleichen Themas von Munch DM 1850.—, die Lithographie „Manao Tupapao" von Gauguin erzielte DM 1550.—. Für Gauguins Aquarell „Tahitanisches Mädchen mit Hund" wurden DM 2000.— bezahlt. Die Preise für Aquarelle Emil Noldes lagen zwischen DM 320.— und 700.—. Ein vollständiges Exemplar von Goyas „Tauromachia" in besonders schönen frühen Drucken erzielte DM 12 000.—. Daß Grützner noch immer der Liebling eines gewissen Publikums ist, beweisen die Preise auf der Versteigerung Leo Spick, Berlin wo z. B. „Die Vesper des Kellermeisters", signiert Grützner 1901, DM 4400.— erbrachte.

Zwei neue Kunstsammlungen in der Schweiz. Im vergangenen Jahre wurde die berühmte Galerie Thyssen in Castagno der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Baron Thyssen Bornemisza, einer der letzten Sammler größeren Stiles, starb im Sommer 1947. An dem Zustandekommen seiner Sammlung war der deutsche Kunsthistoriker Dr. Rudolf Heinemann aus München (jetzt New York) als Berater und Einkäufer entscheidend beteiligt.

Der aus dem Rheinland stammende Sammler von der Heydt hatte seine Sammlung, die vor allem durch Werke der chinesischen Kunst und der modernen französischen Malerei berühmt ist, der Stadt Zürich unter der Voraussetzung zugedacht, daß die Stadt ein geeignetes Gebäude zur öffentlichen Ausstellung zur Verfügung stelle. Auf dem Wege einer Volksabstimmung haben sich die Bürger der Stadt Zürich bereit erklärt das Haus „Rietberg" zur Verfügung zu stellen.

Papierfabrik

Schoeller und Hoesch G. m. b. H.

Gernsbach/Baden

Herstellung hochwertiger

Hadern- und Cellulose-Seidenpapiere aller Art

*

Unsere Spezialitäten:

Bibeldruck- und Dünndruckpapier

Kondensator- und Isolierpapier

für die elektrotechnische Industrie

ab 0,006 mm (= 0,00024 inches) Dicke

Carbonrohseidenpapier.

Zigarettenpapier

Pelikanol

FÜR PAPIER UND PHOTO

klebt ..... gut

riecht ..... gut

hält ..... gut

Germanisches National-Museum Nürnberg. Eine der neugeschaffenen Folge von Galerieräumen, in welchen die „Deutsche Kunst der Dürerzeit" zur Darstellung gelangt, wurde im Dezember v. J. eröffnet. Die neue Raumfolge bietet einen umfassenden Überblick über eine der glanzvollsten Epochen der deutschen Kunst. In einzigartigen Meisterwerken von Dürer, Cranach, Altdorfer, Burgkmair und anderen führenden Malern spiegelt sich ebenso wie in seltenen Werken der Bildhauerkunst die neue Auffassung des Renaissancemenschen von sich selbst, von der Welt und Gott. Das gewandelte Lebensgefühl spricht aus kostbaren Möbeln, prachtvollen Wirkteppichen und der reichen Fülle erlesener Schöpfungen des Kunsthandwerks, die der festlichen Erhöhung des Daseins dienten, besonders der Goldschmiedekunst und der Keramik. Die kunst- und kulturgeschichtliche Entwicklung Deutschlands im Mittelalter, wie sie sich in den bereits zugänglichen Schauräumen des Museums in ausgewählten Beispielen darbietet, wird damit in die beginnende Neuzeit weitergeführt.

Ferner wurde eine Sonderausstellung „Das Handwerk und seine Meister" eingerichtet. Mit ausgewählten kunsthandwerklichen Erzeugnissen der Gold- und Silberschmiede, der Glasmacher und -maler, der Kupfer- und Messingschmiede, Zinn- und Kannengießer, der Keramiker, der Buchdrucker und Buchbinder, der Waffenschmiede und Kunstschlosser, der Schreiner und Drechsler, der Schneider und Weber vom Mittelalter bis zum 19. Jahrhundert.
Die Ausstellung wird das Winterhalbjahr 1949/50 hindurch gezeigt.

Die Kollektion Gabriele Münter „Werke aus 5 Jahrzehnten" tritt mit dem neuen Jahr ihre Tournee an; zunächst wird sie in der Kunsthalle Bremen vom 22. 1. bis 12. 2. 1950 gezeigt werden.

Moderne Graphik zu billigen Preisen. Von der Galerie Springer, Berlin-Zehlendorf wurden graphische Blätter avant-gardistischer Künstler herausgegeben und zwar Mac Zimmermann „Selbstbildnis 1948", Heinz Trökes „Kathedrale", Karl Hartung „Das Paar". Die Blätter von Zimmermann und Hartung kosten DM 10.— das zweifarbige Blatt von Trökes DM 15.—. Die Graphiken wurden in 40 signierten Exemplaren hergestellt.

Interessante Ausstellungsobjekte. Dr. Ludwig Grote, dem wir die überaus erfolgreiche Ausstellung „Der blaue Reiter" in München (später in Basel) verdanken, plant eine große „Bauhaus"-Ausstellung und eine Gesamtschau des Werkes von O. Kokoschka.

Die XXV. Biennale gedenkt eine umfassende Rückschau auf die Werke des Malers Wassily Kandinsky zu veranstalten sowie eine Rückschau auf den Kubismus.

Bücher über Moderne Kunst stark gefragt. Nach Mitteilungen von Direktor Prestel (in der NZ) wurden in öffentlichen Bibliotheken und Lesesälen „Anschauungsbücher der modernen Kunst mehr gefragt, als man je erwartet habe".

Die Zeitschrift „Bildende Kunst" hat Ende vergangenen Jahres ihr Erscheinen eingestellt. An ihre Stelle soll eine neue Kunstzeitschrift treten, die von der wieder ins Leben gerufenen „Akademie für bildende Künste" herausgegeben wird.

Für praktische Kunstförderung setzt sich der Schweizer Delegierte für Arbeitsverbesserung Direktor v. Zipfel ein, denn „eine Nation ohne Kunst wäre in ihrer Armseligkeit kaum faßbar". Maler und Bildhauer sollen zur Ausschmückung öffentlicher Bauwerke herangezogen werden. Bei Neubauten seien ein Prozent der Bausumme für die künstlerische Ausschmückung auszuschreiben. (Der Kanton Genf und die Stadt Biel wollen sogar zwei Prozent dafür herausschreiben.) Die Möglichkeit Formulare, Diplome und Urkunden graphisch zu gestalten, soll genützt werden. Auch an die private Wirtschaft und das Gastgewerbe wird appelliert. Kleinere Lotterietreffer könnten in einem Gutschein für ein auszuwählendes Kunstwerk bestehen.

Maria Proels stellte im Amerikahaus Stuttgart siebzehn ihrer farbenschönen Aquarelle aus. Eine Kollektivausstellung dieser Malerin findet im Februar dieses Jahres in Freiburg im Breisgau statt.

Nachtrag zu dem Aufsatz: „Das Metropolitan-Museum in New York" (8. Heft des III. Jahrgangs). Ein Leser macht uns darauf aufmerksam, daß der Ausdruck „billion" im amerikanischen (und französischen) 1000 Millionen = 1 Milliarde bedeutet, nicht wie im Deutschen (und englischen) 1 000 000 Millionen.

VYTAUTAS K. JONYNAS

Seit zwei Jahrzehnten steht Vytautas-Kazys Jonynas in der Welt der Graphik als eine markante Erscheinung. Geboren am 16. März 1907 in Udrija (Südost-Litauen), absolvierte er 1927 die staatliche Kunstschule in Kaunas.
Um sich fortzubilden, ging er 1931 nach Paris und schloß 1935 sein Studium am Conservatoire National des Arts et Métiers und an der Ecole Boulle ab. 1935 veranstaltete die Pariser Galerie Zack die erste Ausstellung seines graphischen Schaffens. Danach kehrte er nach Kaunas zurück und wurde dort Lehrer für Graphik und Holzplastik an der staatlichen Kunsthochschule, später auch Direktor des Instituts. Er erweist sich als ausgezeichneter Pädagoge. 1936 wird er Konservator und Leiter des staatlichen Dienstes zum Schutze von Kulturdenkmälern. Auf der Pariser Weltausstellung 1937 wurde Jonynas mit zwei goldenen Medaillen ausgezeichnet. Ein Jahr später wird er zum Offizier der Ehrenlegion ernannt. 1940 erhielt er den litauischen Staatspreis für seine Illustrationen zu den „Jahreszeiten" von Donelaitis. Von seinen Kollektivausstellungen in letzten Jahren sind zu erwähnen: 1944 in Riga, 1946 in Freiburg i. B., 1947 in Tübingen, 1948 in Baden-Baden, Frankfurt a. M. und Konstanz, 1949 in Rom und Paris. Die letzte Pariser Ausstellung, die im Spätfrühling 1949 von Kunstkritiker Jacques Lassaigne in der Galerie „Ariel" veranstaltet wurde, brachte V. K. Jonynas volle Anerkennung der sehr anspruchsvollen französischen Kritik. In Deutschland wurde der Künstler durch die für das französische Besatzungsgebiet geschaffenen Briefmarken bekannt. Werke von ihm befinden sich in mehreren Museen und Privatsammlungen Europas (in Deutschland im Goethe-Museum zu Weimar und der Hamburger Kunsthalle). 1946 gründete er in Freiburg im Breisgau die ausländische Kunstakademie, deren Leiter er auch gegenwärtig ist. Die für dieses Heft geschaffenen Zeichnungen von V. K. Jonynas stehen im Diesseits und Jenseits vom Tage, sie sind von Dualismus beherrscht. Das Mathematische, das Rhythmische als zauberhafte Formel, als zentrale Intuition brechen durch. Vom Technischen will der Graphiker zum Mythisch-Sinnhaften dringen; die Mittel der Ratio werden von ihm magisch verwandt. Die Linien gehorchen einer mythischen und mantisch dichtenden Leidenschaft. Hier herrscht der „Naturausschnitt", der nicht mehr auf Dinge und Menschen zentriert ist, sondern auf das „Ganze", in dessen Schwall der Mensch völlig versinken kann. Und dort, wo die Natur Jonynas überwältigt, bleibt er groß.

Aleksis Rannit

PERSONALIA

Ihren 65. Geburtstag feierten:

Karl Schmidt-Rottluff am 1. 12. 1949
Schäfer-Ast am 7. Januar 1950

Ihren 80. Geburtstag feierten:

Henri Matisse am 31. Dezember 1949
F. Klimsch am 10. Februar 1950

Otto Dix, der bisher in Hemmenhofen am Bodensee lebte, erhielt von der Kunstakademie Düsseldorf einen Ruf als Leiter einer Malklasse; er hat den Ruf angenommen.

Der junge Maler Franz Ruffing (geboren 1912 in Köln) erhielt den Kunstpreis der Stadt Krefeld in Höhe von DM 2000.—.

AUSSTELLUNGEN

Baden-Baden, Stadtgeschichtliches Museum:
Willi Münch-Khe, Sonderausstellung zum 65. Geburtstag vom 20. Januar bis 20. Februar.

Dortmund, Museum am Ostwall:
Leo von König, Gedächtnisausstellung vom 18. Januar bis 12. Februar.

Dortmund, Gemälde-Galerie W. Utermann
Hanspeter Calmés, Januar bis Februar
Xaver Fuhr, Mitte Februar bis Mitte März
Otto Müller, Ende März bis Ende April.

Düsseldorf, Galerie Alex Vömel:
Gerhard Marcks, von Mitte Januar bis Ende Februar.

Hannover, Kestner-Gesellschaft:
Mittelalterliche Kunst in Niedersachsen, ab 5. Februar.

Kassel, Hessisches Landesmuseum:
Kasseler Bauentwürfe aus Vergangenheit und Gegenwart vom 21. 1. bis 19. 3.

Köln, Kölnischer Kunstverein
Rheinisch-Bergischer Künstlerkreis, Malerei, Graphik, Skulpturen vom 4. bis 26. März 1950
Franz Marc, Handzeichnungen und Aquarelle vom März bis April 1950
Emil Nolde, Neue Ölgemälde und Aquarelle vom 15. Mai bis 30. Juni 1950
Wilhelm Leibl und Gustave Courbet, aus Anlaß des 50. Todestages von Wilhelm Leibl, von Juli bis einschließlich September 1950.

Mannheim, Galerie Egon Günther
Heinz Daniel, Bühnenbilder.

München, Kunsthandlung Gauß:
Alfred Kubin, ab 4. Februar.

Luzern. Im Kunstmuseum findet im April eine Ausstellung des gesamten Werkes von Richard Seewald statt.

Stuttgart, Württembergischer Kunstverein
Manfred Henninger, Ölbilder, Aquarelle, keramische Arbeiten vom 25. Februar bis . . . . .
Hans Schmauder, Ölbilder vom 25. Februar bis 19. März 1950.

Oberhausen, Schloß
Graphik deutscher Impressionisten, Lovis Corinth, Max Liebermann, Max Slevogt.

Wuppertal, Kunststube Leithäuser, Turmhof 8:
Wilhelm Geißler, vom 11. Februar bis 11. März.

GEORG ECKE
versendet wieder Antiquariatskataloge unberech. h. Ang. d. Interessengebiete! Nr. 196 u. 198 Kunstgeschichte, 197 Gesamtausgaben, 199 Autographen, 200 Slevogt.
Berlin W 35, Potsdamer Str. 33, 91 25 21

KUNSTKALENDER 1950

Es ist die erste Pflicht eines guten Kunstkalenders, die Flucht der Tage durch Bild und Wort zu begleiten und den Betrachter durch das tägliche Anschauen eines schönen Bildes zum Sehen zu erziehen.

Die für das Jahr 1950 erschienenen Kunstkalender der Verlage Bruckmann und Piper werden dieser Pflicht in vorbildlicher Weise gerecht. Beide Publikationen sind nicht nur in Drucktechnik und Ausstattung, sondern auch in der außerordentlich kultivierten Noblesse ihrer geistigen Haltung bemerkenswerte Zeugnisse einer bereits wieder auf hohem Niveau stehenden verlegerischen Tätigkeit. Die sehr sachkundige Auswahl von jeweils 52 Werken alter und neuer Kunst garantiert dem aufmerksamen Betrachter über die kritisch reflektierende Analyse einer einzelnen Arbeit hinaus die sicherlich willkommene Möglichkeit, beide Kalender als kleinen, aber zuverlässigen Exkurs durch die bildende Kunst aller Länder und aller Epochen zu verwenden. Der Druck der — teilweise farbigen — Wiedergaben erfolgte auf holzfreiem Papier; Proben alter und neuer Prosa und Lyrik liefern das sinnvoll ergänzende Stimmungskolorit, während Aussprüche namhafter Künstler und Kunstwissenschaftler den Weg zum Verständnis der Kunstwerke zu erhellen suchen. Zwei Kalender, die in die Hand jedes Kunstfreundes gehören — ein Hinweis, den zu geben uns eine Freude ist.

„Meister der Gegenwart" heißt der von Eberhard Troeger zusammengestellte und vom Verlag Crone, Freiburg i.Br. herausgegebene Kunstkalender für das Jahr 1950. Er vereinigt in sehr lebendiger und abwechslungsreicher Form Statuetten und Kleinplastiken von Maillol, Lehmbruck, Barlach, Marcks, Stadler, Blumenthal, Lehmann und anderen wesentlichen Kräften der modernen Plastik. Der sorgfältig ausgeführte Druck kann leider nicht darüber hinwegtäuschen, daß ein Teil der zum Abdruck zur Verfügung stehenden fotografischen Aufnahmen über spezifisch plastische Werte und über die räumlichen Funktionen dreidimensionaler Körperlichkeit im Urklaren läßt. Doch ist dies ein Faktum, das nicht erst seit gestern Verlegern und Fotografen Kopfzerbrechen bereitet — auf alle Fälle gebühren dem Verlag Crone, der mit diesem Kalender eine vor wenigen Jahren begründete, fruchtbare Tradition fortführt, Dank und Anerkennung, denn Projekte dieser Art sind immer noch selten bei uns und es ist wahrlich an der Zeit, den Blick des kunstinteressierten Zeitgenossen intensiver als bisher auf die Plastik der Gegenwart zu lenken.

Der junge und unternehmungslustige Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, legt den 5. Jahrgang seines Kunstkalenders vor — ein beinah riesengroßes Hochformat, das den außerordentlich schätzenswerten Vorzug hat, den Betrachter in eine sehr unmittelbare Beziehung zum Kunstwerk zu setzen. Neben der großzügigen Typographie fällt ganz besonders die Solidität der drucktechnischen Gestaltung auf. Im Gegensatz zu den vorangegangenen Jahrgängen dieses Kalenders ist die Auswahl der Bildwiedergaben unbefriedigend, sie nähert sich bedenklich dem Sammelsurium und an die Stelle mancher unwesentlichen „Kleinmeisterei" hätte Repräsentativeres treten können. Davon abgesehen: eine anspruchsvolle, gepflegte Visitenkarte, der die Gabe eigen ist, immer wieder auf sich aufmerksam, ja, neugierig zu machen.

„Bildwerke — gedeutet von Dichtern" heißt der Untertitel des vom E. A. Seemann-Verlag, Leipzig, herausgegebenen Kunstkalenders für das Jahr 1950. Ein paar Dutzend Bildbeispiele — unter denen sich so kunstferne Unbeträchtlichkeiten, besser, unschöpferische Produkte wie die Totenmaske Beethovens und die gipserne Sentimentalität der „Unbekannten aus der Seine" befinden — verfolgen offenbar den Zweck, längst bewährte und bei jeder Gelegenheit zum Abdruck gebrachte Standardwerke der bildenden Kunst erneut zu popularisieren, um dem einen Böhle und dem anderen Raffael und Maillol zu vermitteln. Auf jene Weise freilich kann man fast risikolos es jedem recht machen, doch „Popularität ist der Mantel, den alle Welt schlechter Kunst umhängt" (Wilde). Sehr sympathisch hingegen berührt die schöne Übereinstimmung von Wort und Bild — von der reproduktiven Verstümmelung des Melozzo'schen Engels jedoch soll am besten geschwiegen werden.

Der Aufbau-Verlag, Berlin, legt auch für dieses Jahr seinen Jahresweiser durch alte und neue Kunst vor, dessen Zusammenstellung Max Schroeder besorgte. Die Auswahl ist — soweit es sich um alte Kunst handelt — gut und äußerst vielfältig; die spärlichen Proben deutscher Gegenwartskunst sind hingegen sehr unbezeichnend und lassen manchen Wunsch offen. Reichhaltiger als bisher ist der Einblick in das künstlerische Schaffen der Sowjetunion und der volksdemokratischen Länder Polen, Ungarn usw. Der Druck der — teilweise farbigen — Wiedergaben ist sehr ungenügend und vermag nur in ganz wenigen Fällen annähernd originale Wirkung zu erzielen.

Frisch und temperamentvoll, heiter und agressiv ist der Kunstkalender des Ulenspiegel-Verlages, Berlin. Es handelt sich bei den Wiedergaben zum großen Teil um satirische Zeichnungen, die in den vorangegangenen Jahrgängen der Zeitschrift „Ulenspiegel" erschienen sind und die mit unbekümmerter Launigkeit, aber auch mit scharf persiflierender Ironie das aktuelle Zeitgeschehen mit seinen mannigfachen Schwächen, Widerwärtigkeiten und all den kleinen und großen Übeln zu kommentieren suchten. Mancherlei davon ist von geringem künstlerischem Wert, doch gibt es auch amüsante, ja sogar charmante Dinge darunter. Sie stammen von Schaefer-Ast, von Hegenbarth, der reizenden Bele Bachem und anderen, die ständige Mitarbeiter des „Ulenspiegel" sind und das künstlerische Niveau dieser Zeitschrift in sehr angenehmer Weise festigen.

Der Woldemar Klein-Verlag, Baden-Baden, legt für das Jahr 1950 wiederum seinen „Silbernen Kalender" vor, der diesmal nicht nur Chronist von Ereignissen, sondern Vermittler von Begegnungen sein soll. Er bewahrt die Klarheit und die qualitätvolle Profilierung seiner Vorgänger.

H. K.

Die Aldegrever-Gesellschaft. In Westfalen ist die Graphik besonders heimisch gewesen, weil sie dem besonderen Naturell dieser Landschaft zu entsprechen scheint. Als Zeitgenosse Dürers lebte hier der bedeutende Kupferstecher Heinrich Aldegrever, der uns die Porträts der Münsterschen Wiedertäufer überlieferte. Seit Aldegrever kann man von einer gewissen graphischen Tradition in Westfalen sprechen. Vielleicht ruft es zunächst Verwunderung hervor, wenn man weiter feststellen kann, daß die große industrielle Entwicklung des Ruhrgebietes und des Zechen- und Hüttenwesens in den letzten Jahrzehnten dieser Tradition neue und wesentliche Impulse zu geben vermochte. Zunächst traten die Industrieverbände und Bergwerksgenossenschaften häufig das Erbe privater Mäcene an; denn es bestand das Bedürfnis, den großen Bedarf an Jubilarehrungen und sonstigen Schmuckblättern (wie z. B. Hauerscheine) durch handwerklich gediegene Druckgraphik zu befriedigen. Hier leistete der 1940 verstorbene Meistergraphiker Hermann Kätelhön Vorbildliches und schuf die Voraussetzungen für eine großzügige Förderung des Gedankens, dem Kumpel an seinen Ehrentagen hochwertige Kunstwerke zu übermitteln, die natürlich in jeder Beziehung „echt" sein mußten.

Nach Kätelhöns Tode versuchte die Aldegrever-Gesellschaft, seine Ideen lebendig zu halten. Diese Gesellschaft konstituierte sich nunmehr neu. Ihrem Vorstand gehören führende Vertreter des Ruhrkohlenbergbaues, der Behörden und der Künstlerschaft an. Ihren Sitz hat sie in dem westfälischen Dorf Wamel am Möhnesee. Dort verwaltet sie eine Kupferdruckwerkstatt mit drei Kupferdruckpressen und eine Steindruckpresse. Auf dem Gelände der Gesellschaft sollen Heime errichtet werden, in denen junge Künstler wohnen, die als Stipendiaten der Gesellschaft eine kostenlose Ausbildung erhalten. Sie sollen dort experimentieren und sich mit den vielfältigen handwerklichen Voraussetzungen der graphischen Druckkunst vertraut machen können. Hermann Prüßmann, ein Schüler Hermann Kätelhöns, leitet die künstlerische Ausbildung, die technische der Kupferdruckmeister Habler. Die bisherige Arbeit der Gesellschaft erlaubt die Hoffnung, daß sich auch die weiteren Pläne verwirklichen lassen. Hier ist in der Stille ein Werk entstanden, das den jungen Künstlern unserer Tage praktisch hilft (als Entgelt lassen sie lediglich von jeder Arbeit einen Abzug zurück). Zudem wird hier ein Weg gewiesen, wie mehrere Interessengruppen die Rolle des Mäcenatentums übernehmen können, die früher von der Kirche und den Fürsten ausgeübt wurde. *Erwin Sylvanus*

Eine Schau der FAUVES auf der XXV. Biennale in Venedig
Im Bereich des historischen Programms, das die Biennale von Venedig hinsichtlich der Kunstentwicklung in den Anfängen unseres Jahrhunderts durchzuführen gedenkt, soll auch eine Rückschau Aufnahme finden, die den „Fauves"-Malern gewidmet werden wird. Die unter der Bezeichnung „Fauves", d. h. „wilde Tiere", charakterisierte Kunstrichtung begann sich bereits seit dem Jahre 1905 bemerkbar zu machen und war von ihrem Führer Henri Matisse repräsentiert, um welchen sich Marquet, Manguin, Derain, Vlaminck, Dufy, Otto Friesz und für kurze Zeit auch Braque scharten, welch letzterer sich später auf glänzende Weise im Kubismus behauptete.

Die Biennale von Venedig stellt für ihre im Jahre 1950 stattfindende XXV. Ausstellung folgende Preise in Wettbewerb:

Zwei jeweils in der Höhe von einer Million Lire für einen ausländischen, beziehungsweise italienischen Maler, sowie weitere zwei in demselben Betrage von je einer Million Lire für einen fremdländischen und für einen italienischen Bildhauer.
Außerdem setzt der Präsident der Biennale zwei Preise zu je 200 000 Lire für einen ausländischen und für einen inländischen Radierer aus.

Rudolph Lepke's Kunst-Auktions-Haus Berlin W 35, Schönberger Ufer 61, ist nach dem Tode des Kunsthistorikers H. C. Krüger in den Besitz des Berliner Kunsthändlers E. K. Becker übergegangen. Infolge Zerstörung ihrer alten Versteigerungsräume sowie der für Kunstversteigerungen geeigneten Festsäle im Eden-Hotel und Hotel Esplanade konnten eine Zeitlang keine Versteigerungen stattfinden. Die Firma wird jetzt wieder zweimal jährlich, im Frühjahr und Herbst, im alten Rahmen je eine Kunstbuch- und Graphik-Auktion und eine große Kunstversteigerung veranstalten. Die erste Nachkriegsauktion (die 2127ste der Firma Lepke) wird eine Sammlung von Juwelen, antiken Silber- und Golddosen sowie Orientteppichen und Gobelins aus fürstlichem Besitz umfassen und soll im Februar 1950 stattfinden. Zwei weitere Kunst- und Graphikversteigerungen werden für den April und Mai 1950 nach Fertigstellung des großen Festsaales im ehem. Brüdervereinshaus Berlin W 30, in dem s. Z. die Versteigerungen der Eremitage, der Sammlung Stroganoff usw. stattfanden, vorbereitet. — Die Firma Rudolph Lepke wird ihre Tradition, nur bedeutende Objekte und Kunstwerke von Sammler- und Museumsqualität anzubieten, fortsetzen.

MÜNCHENER
KUNSTVERSTEIGERUNGSHAUS
Adolf Weinmüller
(13b) München 2, Briennerstraße 51
*
XXXV. BÜCHERVERSTEIGERUNG
am 22. März 1950
Kunstwissenschaft
(Handbibliothek der Sammlung Dr. Konrad Strauß)
Reichhaltige Literatur und Tafelwerke über
Bildende Kunst
Malerei . Grafik . Bildhauerkunst . Baukunst
Altes Kunstgewerbe
Keramik . Porzellan . Fayence . Steingut . Glas . Edelmetall
Email . Elfenbein . Bronze . Zinn . Teppiche . Tapisserien
Textilien . Kostüme . Möbel . Einrichtungen
Illustrierte Kataloge bedeutender Sammlungen
Katalog der Versteigerung auf Verlangen

KUNSTWERK-SCHRIFTEN

Band I
MAGIE UND KUNST
Mit 6 Farbtafeln und 32 einfarbigen Abbildungen

Band II
DAS STILLEBEN
IN DER ANTIKE UND GEGENWART
Mit 5 Farbtafeln und 32 einfarbigen Abbildungen

Band III
LANDSCHAFTSKUNST
XVI.-XX. JAHRHUNDERT
Mit 6 Farbtafeln und 62 einfarbigen Abbildungen

Band IV
KUNST DER RENAISSANCE
Mit 2 Farbtafeln und 26 einfarbigen Abbildungen

Band V
KUNST UND KUNSTTHEORIE
Mit einer Farbtafel und 22 einfarbigen Abbildungen

Band VI
FRANZÖSISCHE GRAPHIK
DER GEGENWART
Mit einer Farbtafel und 51 einfarbigen Abbildungen

Band VII
KUNST IN DER SCHWEIZ
Mit 3 Farbtafeln und 29 einfarbigen Abbildungen

Band VIII
KUNST IN FERNEN WELTEN
Mit 3 Farbtafeln und 55 einfarbigen Abbildungen

Band IX
ANTON HENZE
FIBEL DER MODERNEN MALEREI
Mit 3 Farbtafeln und 77 einfarbigen Abbildungen

Band X
KUNST UND MODE
Mit 3 Farbtafeln und 44 einfarbigen Abbildungen

Band XI/XII
MEISTERWERKE EUROPÄISCHER MALEREI
IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM BERLIN
Mit 4 Farbtafeln und 78 einfarbigen Abbildungen

Band I–X kartoniert je DM 4.50
Band XI/XII Halbleinen DM 8.—

WOLDEMAR KLEIN VERLAG
BADEN-BADEN

DIE PAPIERFABRIK

ZUM BRUDERHAUS

DETTINGEN

BEI URACH (WÜRTTEMBERG)

ist Hersteller des Text- und Umschlagpapiers dieser Zeitschrift

*

Weitere Erzeugnisse sind u. a.: Holzfreie Dünndruck-, Werkdruck-, Offsetdruck- und Kupfertiefdruckpapiere und auch feine und feinste hadernhaltige Erzeugnisse

KUNSTANSTALT

AUGUST SCHULER

STUTTGART

*

Ein- und mehrfarbige Offsetreproduktionen

Klischees · Retuschen · Galvanos

*

Die farbigen Buchdruck- und Offsetwiedergaben dieser Zeitschrift wurden in unserem Haus hergestellt

NEUERSCHEINUNGEN

FRÜHJAHR

1950

Albrecht Dürer

Landschaftsaquarelle

Mit 10 farbigen Wiedergaben

in großem Format (33 × 25 cm)

Eingeleitet von Prof. Dr. A. E. Brinckmann

Halbleinen DM 7.50

*

Niederländische Madonnen

Mit 10 farbigen Wiedergaben

Eingeleitet von Prof. Otto H. Förster

Kart. DM 4.80

*

Musizierende Engel

Mit 10 farbigen Tafeln

Eingeleitet von Ulrich Christoffel

Kart. DM 3.–

*

M. L. Kaschnitz

Gustave Courbet

Roman eines Malerlebens

Mit einer Farbtafel und 16 Abbildungen

Ganzleinen DM 8.50

WOLDEMAR KLEIN VERLAG

Autorisation der Direction de l'Information Section Presse Baden-Baden Nr. 270, 26. 3. 46.

Druck Chr. Belser, Stuttgart